

UNIVERSIDADE DE LISBOA
FACULDADE DE BELAS-ARTES



NOS PASSOS DE GALATEIA

Considerações sobre o híbrido na vídeo-instalação

Ana Luísa Rito da Silva Rodrigues

Orientador(es): Prof^ª. Doutora Isabel Maria Sabino Correia
Prof. Doutor Jacinto Marcelino Teias Lageira

Tese especialmente elaborada para a obtenção do grau de Doutor em Belas-
Artes, na especialidade de Instalação

2017

UNIVERSIDADE DE LISBOA
FACULDADE DE BELAS-ARTES



NOS PASSOS DE GALATEIA

Considerações sobre o híbrido na vídeo-instalação

Ana Luísa Rito da Silva Rodrigues

Orientador(es): Prof^ª. Doutora Isabel Maria Sabino Correia
Prof. Doutor Jacinto Marcelino Teias Lageira

Tese especialmente elaborada para a obtenção do grau de Doutor em Belas-Artes, na especialidade de Instalação

Júri:

Presidente: *Doutor Fernando António Baptista Pereira, Professor Associado e Presidente do Conselho Científico da Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa*

Vogais:

- *Doutora Maria Teresa Cruz, Professora Associada da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa*
- *Doutora Maria de Fátima Lambert Alexandrino Alves de Sá Monteiro, Professora Coordenadora da Escola Superior de Educação do Instituto Politécnico do Porto*
- *Doutora Isabel Maria Sabino Correia, Professora Catedrática da Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, orientadora*
- *Doutor Rogério Paulo Raposo Alves Taveira, Professor Auxiliar da Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa*
- *Doutor Carlos Vidal Tenes Oliveira Caseiro, Professor Auxiliar da Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa,*

FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia

DECLARAÇÃO DE AUTORIA

Eu Ana Luísa Rito da Silva Rodrigues, declaro que a tese de doutoramento intitulada “Nos Passos de Galateia - considerações sobre o híbrido na vídeo-instalação”, é o resultado da minha investigação pessoal e independente. O conteúdo é original e todas as fontes consultadas estão devidamente mencionadas na bibliografia ou outras listagens de fontes documentais, tal como todas as citações diretas ou indiretas têm devida indicação ao longo do trabalho segundo as normas académicas.

O Candidato

[assinatura]

Lisboa,

RESUMO

Projetar uma imagem implica reequacionar os seus limites, o seu interior e o seu exterior.

A imagem é expelida, lançada fora. De forma a que esta imagem (agora liberta do dispositivo e em trânsito) “apareça” e seja visível ao seu espectador, é necessária uma estrutura ou melhor, uma superfície: um ecrã, uma tela, uma parede, um corpo, uma peça de vestuário ou um tecido. Esta superfície (optemos aqui por chamar-lhe ecrã) é o *telos* da imagem – lugar de onde emerge, onde se “realiza”, onde se “dá a ver e a tocar”.

O que esconde esta imagem? Será que a imagem esconde algo que não quer revelar? A sua “frente” funciona como escudo, proteção, máscara? Ou embuste? Será que a imagem, qual canto da sereia, seduz o espectador com a sua pele, não querendo revelar as suas vísceras, os seus desejos – sim as imagens também podem desejar – o seu interior, o seu avesso? Pode uma imagem-corpo movente potenciar este toque, este encontro entre os amantes?

A partir da prática artística e curatorial, a presente tese desenha a sua estratégia investigativa: considerar diferentes noções de palco e de ecrã, elasticizando e definindo uma “zona de contacto” hibridizada que se concretiza quer no espaço expositivo (museográfico ou galerístico) quer, mais especificamente, na experiência da vídeo-instalação.

A aproximação de duas linguagens, a cinematográfica e a performativa (entre a “aparição” da imagem e a construção do objeto), instaura um novo paradigma do olhar que coloca em cena o corpo do espectador (agora) móvel e ativo na orientação do seu próprio processo percetivo.

Em suma, a imagem que respira, o corpo do filme, o toque prometido à visão, o poema-ato, as sensações, os afetos e as *quasi*-carícias entre imagem e espectador traduzem o desejo pigmaliónico e assinalam a passagem (**passo**), da morte à vida, a última das metamorfoses.

Palavras-Chave:

Vídeo-instalação, zona de contacto, hibridez, espectador, performatividade

ABSTRACT

To project an image implies a pitch, a burst forward, which forces to rethink its limits, its interior and its exterior. The image is expelled, thrown out. So that this image (now freed from the device and in transit) can “appear” and be visible to its spectator we need a structure, or rather, a surface: a screen, a canvas, a wall, a body, a piece of clothing or fabric. This surface (we opt here to call it the screen) is the telos of the image – from where it emerges, where it is “realized”, where it gives itself to be “seen and touched.” What does this image hide? Does the image hide something that it does not want to reveal? Does its “front” work as a shield, a protection, a mask? Or is it a scam? Does the image, like the siren song, seduces the viewer with its skin, not wanting to reveal its insides, its wishes – yes, images can also desire - its interior, its back? Can a moving body-image enhance this touch, this encounter between lovers?

Working from the artistic and curatorial practices, this thesis draws its research strategy: to consider different notions of stage and screen, elasticizing and defining a hybridized “contact zone”, which is realized either in the exhibition space (museum or gallery) or, more specifically, in the experience of video installation.

The approach of the two languages - the cinematographic and the performative (between the “apparition” of the image and the construction of the object) – is established in a new paradigm in the act of looking, that puts on the scene the body of the viewer, (now) mobile and active in its own guidance of the perception process.

In short, the image that breathes, the body of the film, the act of touch promised to vision, the act-poem, the sensations, feelings and the quasi-caressing between image and viewer, translate the Pygmalion desire and mark the passage (the step) from death to life, the last of metamorphoses.

Key Words:

Video-installation, contact zone, hybridity, spectator, performativity

AGRADECIMENTOS

É chegado o momento de agradecer.

Temo esquecer alguém, alguma conversa, alguma partilha, alguma discussão, alguma “cena” desta longa metragem. Mas arrisco.

Começo por todos aqueles que comigo colaboraram ao longo de vários anos de investigação, de produção, de projetos: Dr. Jean-François Chougnet, pelas exposições, pelos artistas, pelos curadores, pela aprendizagem; Françoise Parfait, pelos textos, pelas reflexões, pelo seu olhar sobre o meu trabalho, pelo filme-poema; Lori Zippay, pela colaboração, pelas obras seminais, pela partilha intelectual; Dr. David Santos, pela parceria, pelo acolhimento, pela perspicácia; Artistas, todos aqueles que participaram nos projetos curatoriais, pela generosidade, pelo crescimento; Dr. António Cachola, pela amizade, pela dedicação, pela clarividência; Autores, todos aqueles cujas palavras (e imagens) guardo no projeto *Pequenos Monumentos*: Dr. José Bragança de Miranda, Dr^a Maria Teresa Cruz, Dr^a Emília Ferreira, Dr^a Diana V. Almeida, Dr^a Ana Cachola, Sara Franqueira, Dr^a Isabel Nogueira e Dr. Carlos Vidal, a quem agradeço por todos estes anos de importantes diálogos, pelo Kantor, pelo Artuad, pela “invisibilidade”; Marta Costa Frade, pelo acompanhamento técnico durante a residência artística no Acervo de Gessos da Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa, pela sensibilidade, pela respiração do gesso.

Uma palavra especial aos meus Orientadores: Dr. Jacinto Lageira, meu Co-Orientador, pelas referências pertinentes, pela “visão incorporada”, pelos poetas, pelo “instante”; Dr^a Isabel Sabino, minha Orientadora, que, num “plano aproximado”, acompanhou todos os momentos de entusiasmo, de “clarividência”, de dúvida e de “derrocada”; a mesma que comigo partilhou as zonas de névoa dos dias mais cinzentos; à Isabel tudo devo; à Isabel tudo agradeço. Uma palavra para aqueles amigos que comigo viveram esta aventura de muito perto, tão perto que o seu colo foi requisitado inúmeras vezes: Raquel, Daniel, Miguelangelo, Sara, Daniela, Batista, Rita, Cristina, António, Francisco, João, Alexandre, pelo amor; meus pais, pela palavra coragem, pela palavra esperança, pela palavra resistência; minha filha Maria, aquela que nasceu no meio deste processo, aquela que cedo se habituou a folhas riscadas, a fotografias espalhadas, a câmaras super 8 avariadas, aquela que tem por paixão os livros e os filmes, aquela a quem dedico estas páginas e as imagens-poema; Hugo, poderia ficar por escrever o seu nome e colocar um ponto final, pois com ele tudo começou e tudo finda. Com ele construí tudo aquilo que agora apresento, e com ele aponto para o futuro. Um agradecimento final à FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia, cujo apoio permitiu a realização desta investigação.

ÍNDICE

INTRODUÇÃO

1 Objetivos	21
2 Metodologia	23
2.1 Texto e Obra	23
2.2 Estrutura e Descrição.....	25
2.3 Notação utilizada..	26
3 Conceitos fundadores	27
3.1 Zona de Contacto: Remediações, Intermedialidades e Híbridez.....	27

PARTE I

OS PASSOS EM VOLTA

Capítulo 1

DO CORPO

<i>Introito</i>	39
1 Corpo presente: o gesto performativo	43
1.1 Um teatro sem teatro: algumas considerações sobre o palco e as suas transmutações.....	45
1.2 Teatro da ação: presenças, objetos e máscaras	50
1.3. O que reside entre as artes é, de facto, teatro	53
1.4 Entre a vida e a morte: manequins, bonecos e estátuas.	56
2. Transitoriedade do corpo em movimento:	
as artes visuais e a dança moderna e contemporânea	61
2.1 O corpo em marcha.....	72
2.2 <i>Gesamtkunstwerk</i> : encenar a metamorfose.....	76
3 <i>She is a femme fatale</i> – Conceitos “em cena” 1.	79
3.1 Quando o corpo é um acontecimento	82
3.2 O corpo-lugar: ponto, linha e plano.....	85
4 Entre a encenação e o documento.....	90
4.1 O corpo como linguagem	92
4.2 Do espetáculo na imagem à imagem como espetáculo	98
Nota conclusiva	10

Capítulo 2

DA IMAGEM

<i>Introito</i>	109
1. A Visão Incorporada/ The Embodied Vision: <i>Performance para a câmara</i> – Conceitos “em cena” 2	113
1.1 Merce Cunningham: o <i>zapping</i> do corpo e a vídeo-dança	123
1.2 Repetição e circularidade em Beckett e Nauman: o corpo-imagem em <i>loop</i>	125
2 Corpo – imagem dançante: coreografia, movimento e hibridez	131
2.1 O corpo proto-cinematográfico de Loie Fuller e as imagens coreografadas de Maya Deren	133
2.2 Wim Wenders e Pina Bausch: atração e cinestesia	141
3 O avesso do visível	147
3.1 Imagem-escudo	151
3.2 <i>Doppelgänger</i> , ou o outro da (na) imagem	154
3.3 Ecrã Habitado	160
3.4 Rückenfigur	163
Nota conclusiva	167

Capítulo 3

DO OUTRO

<i>Introito</i>	173
1 Atenção e Distração: As dinâmicas do espectador	177
1.1 A insuficiência da visão	184
1.2 Observadores: Revelações, Trânsitos e Distâncias – Conceitos “em cena” 3	196
2 PLAYGROUND: Dispositivos de (in)visibilidade	205
2.1 Aparições: espectros do passado e do presente.	210
2.2 Vídeo-instalação: Entre o palco e o ecrã	215
3 Passagem das Imagens, Imagens da Passagem (Pequena Cartografia Sensível)	219
3.1 Presente contínuo - <i>Stillness</i> de Tacita Dean	230
3.2 Pierre Coulibeuf - Entre o fixo e o movente	232
3.3 O que falta a uma escultura para ser um filme? O que falta a um filme para ser uma escultura	236

3.4 O Cinema e o Teatro em Dan Graham	239
3.5 O pequeno teatro de Michaël Borremans: corpos, telas e projeções	241
Nota conclusiva	243

PARTE II

NOS PASSOS DE GALATEIA

Capítulo 4

Animar o inanimado

<i>Introito</i>	251
1 Imagem aberta	255
1.1 Encarnação, Abertura e Sintoma	255
1.2 Imagem sensação - Presença, afeto, <i>quasi</i> -carícia.....	261
1.3 Imagem Contacto (<i>l'image brûle</i>)	263
1.4 Ecrã sensível	264
1.5 A imagem nua e os pequenos monumentos.....	266
2 Galateia.....	269
2.1 A escultura e as suas imagens: O complexo de Pigmalião (manifestação e inversão).....	272
2.2 O corpo do filme.....	278
2.3 Sopro - A respiração do filme, da escultura e da imagem movente	281
2.4 Ecrã Poético - Quando um poema é um filme, quando um filme é um poema.....	290
2.5 O Acervo como Arquivo	296
2.6 As estátuas também vivem	299
a) Projeto artístico- <i>Pequenos Monumentos que atestam o início da possibilidade</i>	299
Nota conclusiva	329

Conclusão

a) Pleura: Superfície e afundamento.....	337
b) Eu já não sou	343
Referências Bibliográficas.....	349
Índice de Imagens	371
Anexo 1	381
Anexo 2 DVD com vídeos para visualização	
Anexo 3 Catálogo da exposição <i>Pequenos Monumentos que atestam o início da possibilidade</i>	

A transmutação é o fundamento geral e universal do mundo. Alcança as coisas, os animais e o homem como o seu corpo e a sua linguagem. Trabalhar na transmutação, na transformação, na metamorfose, é obra própria nossa. (...) o poema é o corpo da transmutação, a árvore do ouro, vida transformada: a obra.

Era uma vez um pintor que tinha um aquário com um peixe vermelho. Vivia o peixe tranquilamente acompanhado pela sua cor vermelha até que principiou a tornar-se negro (...). O problema do artista era que, obrigado a interromper o quadro onde estava a chegar o vermelho do peixe, não sabia que fazer da cor preta que ele agora lhe ensinava. (...) Ao meditar sobre as razões da mudança exatamente quando assentava na sua fidelidade, o pintor supôs que o peixe, efetuando um número de mágica, mostrava que existia apenas uma lei abrangendo tanto o mundo das coisas como o da imaginação. Era a lei da metamorfose. (...).

*Cada imagem é a chave de outra imagem – e elas
Abrem-se umas às outras, as imagens.*

Herberto Helder

INTRODUÇÃO

1. Objetivos

A presente tese intitulada *Nos passos de Galateia: considerações sobre o híbrido na vídeo-instalação* assume-se como a continuação lógica e premente de um processo continuado e intenso de investigação e criação artística.

Equacionamos a vídeo-instalação como uma linguagem de representação, centrada na projeção da imagem do corpo performativo e na conceção de uma outra espacialidade, na medida em que a mobilidade do espectador permite a construção de um espaço descontínuo e múltiplo, um lugar de metamorfoses e contaminações.

Partimos da hipótese de existência da imagem-corpo, para cá (do corpo) e para lá (da imagem), num movimento ininterrupto de conceitos para a construção do outro, que aproximamos aqui de uma noção de híbrido e que relacionamos com processos de remediação e de intermedialidade.

A noção de híbrido, proposta por nós, estabelece-se no diálogo entre o corpo bidimensional da imagem projetada e o corpo-carne-matéria do espectador no dispositivo da instalação espacial *site-specific*.

Situamos a vídeo-instalação como momento de fusão, transtemporal, entre linguagens exploratórias da bidimensão e da tridimensão.

Galateia surge como figura que, vinda de uma tradição mítica, corporiza a ideia que aqui se persegue e que se constitui, como hipótese, numa presença híbrida que transita da imobilidade (morte) para a ação (vida).

Assim, observamos o **passo** de Galateia, no instante em que a transformação se concretiza, em que o inanimado se torna vivente, situando-nos mais uma vez *entre*, no momento da passagem de *uma coisa* a *outra* através de processos de remediação e intermedialidade.

O objeto central deste estudo é constituído, então, pelo corpo performativo e a projeção de uma sua imagem no espaço da vídeo-instalação.

A nossa introdução começa a esboçar-se no sentido em que procuramos discorrer então, sobre este corpo, numa reflexão em torno da sua (des)construção, evocando as suas relações com as importantes ruturas no espaço do palco que trouxeram novos movimentos, novas ações e mesmo uma outra plasticidade.

Neste sentido refletimos sobre a performance e o vídeo como meio operativo que possibilita o visionamento/entendimento deste corpo enquanto imagem.

Logo, o presente estudo estrutura-se desenvolvidamente em torno das questões centrais definidas por nós: Como se constituem o corpo e a imagem no espaço da vídeo-instalação? Que denominação para este encontro? De que forma as relações entre o corpo e a imagem definem o “aqui” e o “agora” na vídeo-instalação? Enquanto espectadores, como nos relacionamos com a imagem projetada do corpo performativo? Que corpo é este que surge “sem peso” e se projeta diante dos nossos olhos? Estaremos diante de uma manifestação híbrida entre corpo e imagem?

Não apontamos para uma nova ontologia do híbrido¹, pretendendo uma contextualização historicista estanque e estéril, mas antes um projetar de novas possibilidades interpretativas e operativas mergulhados na prática da produção artística, especificamente na vídeo-instalação e na performatividade da imagem movente, trabalhando com os seus intervenientes diretos, proposições e referências.

Esta investigação, apesar de equacionar as contaminações entre o teatro, a performance, a dança contemporânea, o cinema e o vídeo, não pretende desenvolver uma pesquisa no âmbito dos estudos teatrais, ou de cinema.

Por sua vez, incide sobre projetos específicos autorais que compreendem o espaço da vídeo-instalação como lugar de encontro ou confronto, entre estas várias disciplinas, assumindo a pluralidade essencial na construção do que denominamos, então, de híbrido.

A presente proposta é concebida, pois, como um reflexo, um reflexo que devolve o olhar dialético entre a imagem e o corpo através de uma reflexão plástica e teórica que problematiza estes conteúdos, assumindo, assim, uma estrutura de experimentação com avanços e recuos, onde a escrita se entende em projeto, reivindicando para si a errância e a possibilidade da incompletude.

¹Dirigindo o nosso estudo para a criação artística, e para a especificidade da nossa investigação, observaremos a *obra de arte total*, as vanguardas históricas, a experiência da *collage*, da *assemblage*, dos *environments*, do *happening*, da instalação, da *site-specificity*, da *performance* e da vídeo-instalação mais especificamente.

2. Metodologia

2.1. Texto e Obra

Os processos que conduzem à hibridez, nesta investigação, são discutidos a partir da prática artística e da prática curatorial. As propriedades sensíveis da imagem, nomeadamente a qualidade de abertura e fechamento, refletem-se na experiência perceptiva do espectador (e a sua capacidade de montagem em tempo real).

A curadoria, nomeadamente através dos seus processos expositivos múltiplos (nos dispositivos, nas obras de arte de natureza diversa), amplia e potencia a hibridez, recorrendo a todo o ser somático (espectador), pondo-o em movimento e interrogação.

A própria figura do artista-curador é já em si uma figura profundamente hibridizada.

Vemos, e praticamos, a curadoria como um método de investigação “direta”, uma forma de ensaio (concreto), um postar “em cena” de toda uma articulação de conceitos e proposições. A conceção da arquitetura expositiva e dos múltiplos dispositivos instalativos expandem a investigação, a prática artística e todo um projeto que se firma “no fazer”.

Desta forma, a cada capítulo corresponde um projeto curatorial que introduz e desenvolve as premissas aí delineadas. A exposição *She is a femme fatale* (2009) é apresentada como o momento fundador do presente estudo, nos temas que examina, como o corpo performativo e as relações entre o teatro, a dança, o cinema e as artes plásticas; *Observadores: Revelações, Trânsitos e Distâncias* (2011) analisa, e expande, o estatuto do espectador (movente), a natureza ambígua do ecrã, o chamado “cinema de museu” e a arquitetura (o espaço expositivo) como elemento operante (e condutor) no desenrolar do processo perceptivo; *A Visão Incorporada/The Embodied Vision – Performance para a câmara* (2014) assume-se como uma proposição instalada, ou encenada, que estabelece um conjunto de paradigmas em torno da performatividade do corpo e da imagem em movimento, efetivando a natureza dupla e simultânea do artista-curador.

Nos passos de Galateia, Os passos em volta do corpo, Os passos em volta da imagem, Os passos em volta do outro: o título da presente investigação, assim como a

denominação de cada capítulo, decorrem das palavras de Herberto Helder (focamos especialmente *Os passos em volta, Ou o poema contínuo* e *Photomaton & Vox*).

Aqui, o poema é ato. Aqui o poema encarna. Aqui o poema efetiva.

Se andamos em volta, olhamos as laterais, a frente e o verso ou o avesso dos corpos e das imagens.

Ora, esta é a premissa primeira desta investigação: a animação, a performatividade e a movência (do espectador, dos corpos, das imagens, dos próprios conceitos e articulações) manifesta no **passo**, no instante em que se concretiza a saída do “plinto”, aquele que marca o abandono de toda a posição estática.

Esta noção de performatividade é transversal a todo o projeto, desde o presente documento, aos projetos curatoriais e à prática artística.

No documento manifesta-se, por exemplo, na permeabilidade de cada um dos capítulos que articulam conceitos em trânsito, que estabelece um ritmo próprio.

Estes conceitos conectam imagens, citações e especulações, funcionando como mapa ou como uma espécie de atlas relacional.

A par dos conceitos surgem as imagens, obras de autores que alimentam este mapa relacional. A par das imagens surgem as citações, ideias manifestas em palavras que participam deste processo de montagem.

A par das citações, está a oscilação entre uma escrita mais técnica e descritiva e uma outra mais aberta e poetizada ou especulativa. Uma corresponde a uma visão mais distanciada, de cariz ótico, e outra a uma visão em apneia, em mergulho, de cariz háptico, onde a metáfora e a alucinação acontecem. Este é um processo semelhante ao ajustamento do diafragma e que controla a entrada de luz e o nível de focagem. Explicitemos: a escrita (e a sua forma) corresponde ora a momentos de maior nitidez, clareza, ora a instantes sombrios, envoltos em névoas, caminhando para a obscuridade. É nesta intermitência que nos situamos.

Também esta é uma manifestação performativa.

A par da escrita surge a obra, um conjunto de vídeo-instalações (filme e fotografia) que constitui tese, estudo e argumento, não funcionando como ilustração da primeira.

É na prática artística (e curatorial) que a presente investigação se centra e se estabelece.

Logo, partimos da obra para a ela voltar. **Passo a passo.**

2.2. Estrutura e Descrição

O nosso estudo compreende um texto orientado segundo duas partes: *Os Passos em volta* e *Nos Passos de galateia* que funcionam como reflexo, como eco uma da outra.

A primeira parte é constituída por três capítulos.

Do Corpo investiga as relações entre o teatro, a dança e as artes plásticas na constituição de um corpo performativo que, usando-se de objetos e máscaras, se constitui como acontecimento, como verdadeiro espetáculo. O gesto que se constitui em “cena”, no seio de um (das vanguardas à contemporaneidade) palco transmutado, evidencia a presença de “presenças”, a partir das quais o teatro se concretiza. Observamos a transitoriedade do corpo em movimento, ou em marcha, a *gesamtkunstwerk*, ou o corpo-lugar, segundo dois centros: a encenação e o documento.

Em *Da Imagem* discorremos sobre a noção de performance para a câmara, o corpo-imagem e as premissas para uma prática profundamente hibridizada. Indagamos o avesso do visível, as “costas” da imagem e o encontro desta com o seu espectador. Analisamos uma espécie de *zapping* do corpo, via Merce Cunningham, e a vídeo-dança, a repetição e a circularidade em Beckett e Nauman, o corpo proto-cinemático de Loie Fuller e as imagens coreografadas de Maya Deren, Wim Wenders e Pina Bausch. Focamos ainda a imagem-escudo, a noção de *Doppelgänger* e de *Rückenfigur*, ou o outro da (na) imagem.

Do outro: neste momento observamos a vídeo-instalação como **zona de contacto**, aquela que definimos como hibridizada e que reúne todos os intervenientes do nosso estudo: corpo performativo, imagem projetada, dispositivo tridimensional e espectador. E é aqui que, na experiência dupla e simultânea dos fenómenos da atenção e da distração, se dá o instante da “animação”.

Esta acontece nos interstícios entre o fixo e o movente, a escultura e o filme, o palco e o ecrã, o passado e o presente.

Já a segunda parte, *Nos Passos de galateia* compreende o capítulo *Animar o inanimado*, onde são manifestos os conceitos diretamente envolvidos na constituição do projeto artístico autoral. Estes são conceitos que se metamorfoseiam em imagens, as que compõem o nosso atlas, o nosso mapa operativo.

As noções de imagem aberta, de sintoma, de sensação, de *quasi*-carícia, de imagem contacto, de ecrã sensível e poético ou de imagem nua (e os pequenos monumentos) assim o determinam.

As estátuas também vivem refere-se então ao projeto artístico (e expositivo) propriamente dito, apresentando uma documentação fotográfica das obras e das suas instalações. A todos os capítulos corresponde um introito e uma nota conclusiva.

2.3. Notação utilizada

Todas as fontes serão, em nome da facilidade de leitura e, sobretudo, da mais completa compreensão do seu conteúdo, apresentadas em tradução para português, tradução da nossa inteira responsabilidade. As notas de rodapé procuram, também, aliviar o texto de referências mais fastidiosas ou puramente complementares e laterais. É utilizado o tempo presente e a primeira pessoa do plural, de modo a colocar o leitor (espectador) “em cena”, para que este acompanhe, a par e passo, a nossa deambulação, a nossa montagem, em “tempo real” e não em deferido.

3. Conceitos fundadores

3.1. Zona de Contacto: Remediações, Intermedialidades e Híbridez

Em *Images Moving into the Post-Media Age: Re-Location, Re-Mediation, Re-Configuration*², Agnes Petho reúne uma coleção de ensaios³ que se debruçam sobre questões relacionadas com os novos contextos criativos e expositivos, os processos de remediação das imagens em movimento (e sua percepção) e a reconfiguração dos novos *media*. O texto *How does Difference Matter? Dialogue and Reflexivity in the Flow of Remediations*, de Yvonne Spielmann⁴ disserta em torno da premissa de que, entre as práticas artísticas contemporâneas que cruzam disciplinas e tecnologias distintas (nomeadamente aquelas que lidam com a construção da imagem, expandindo conceitos cinematográficos de representação temporal e espacial em espaços virtuais e interativos), destacam-se dois critérios: a interseção de diferentes fatores culturais e meios de comunicação em contextos dialógicos e a interação de pontos de vista, modelos e realidades divergentes, nos processos de interatividade e virtualidade. Spielmann começa por introduzir aquilo que designa de “**zonas de contacto**”, territórios híbridos, contaminados pelos discursos mais recentes em torno dos novos *media* e das mediações que reconfiguram e recontextualizam especificidades formais e culturais.

Quando vistos em conjunto, os discursos interdisciplinares sobre a nossa contemporaneidade consideram a multiplicidade de relações entre componentes altamente diversos onde estes se conotam com os *media* e com a pluralidade cultural. Isso torna-se perceptível nas fusões híbridas intermediais, interculturais e outras. Estas fusões resultam de um fluxo de contatos e encontros contemporâneos que não têm identidades estáveis ou consistente.⁵

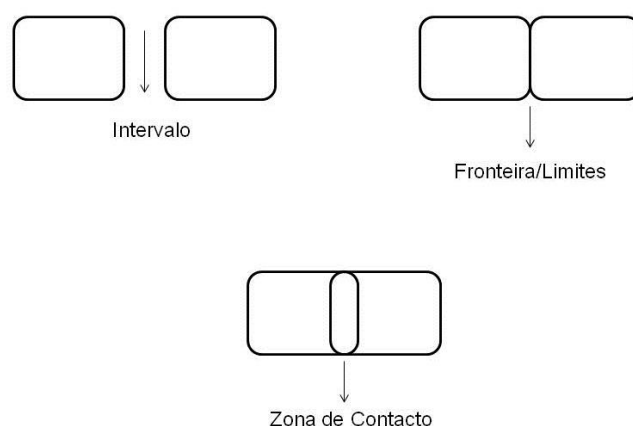
² *Film in the Post-Media Age* (Ed. Agnes Petho) (Cambridge: Cambridge Scholars Publishing, 2012).

³ Salientamos ainda o texto de Andrea Éva Tóth, *The Voyage of the Spectators around Exhibited Moving Pictures*, onde esta apresenta o contexto galerístico e museológico como o “lugar contemporâneo” no qual ocorre a relocalização e a remediação das imagens moventes, centrando a sua observação na deambulação do espetador no seio da vídeo-instalação. Para tal, analisa alguns ensaios de Raymond Bellour, Jacques Rancière, Dork Zabunyan e Françoise Parfait. De igual modo, *Jean-Luc Godard's Passages from the Photo-Graphic to the Post-Cinematic. Images in between Intermediality and Convergence* de Ágnes Petho posiciona-se no centro do estudo sobre remediação, intermedialidade e híbridez, características da contemporaneidade *post-media*.

⁴ Yvonne Spielmann, in *Film in the Post-Media Age* (Ed. Agnes Petho) (Cambridge: Cambridge Scholars Publishing, 2012), 17.

⁵ *Ibid.*, 18.

Estas remediações, na senda de Bolter & Grusin⁶, alteram os parâmetros das relações espaço-temporais, deliberadamente cruzando noções de real e virtual, material e imaterial, dentro e fora, passado e presente, potencializando o discurso das novas tecnologias. Quer os estudos culturais quer as vastas abordagens à imagem digital, associadas à criação artística, equacionam a hibridez como resultado manifesto das várias remediações que ocorrem “entre” zonas distintas, na criação de espaços plurais. Este processo intermedial mantém a singularidade dos seus componentes não operando estes, como “forças opostas”, mas antes, como fluxos dialogantes.



Esquema 1. Zona de contacto, intervalo e fronteira.

As então denominadas “zonas de contacto” ou espaços “entre”, encontram eco nas notas sobre o hibridismo de Néstor Garcia Canclini⁷, quando este discorre sobre a natureza das relações entre elementos homogêneos e heterogêneos, plurais e unos, negando qualquer noção de pureza ou origem. Do mesmo modo, Homi K. Bhabha⁸ refere-se a

⁶Bolter e Grusin argumentam que as novas tecnologias “podem ser melhor entendidas através de formas em que honram, rivalizam ou reveem a pintura linear perspética, a fotografia, o filme, a televisão e a técnica da impressão. Nenhum meio hoje, e certamente nenhuma tecnologia por si só, parece realizar o seu trabalho isoladamente de outros meios de comunicação, não mais do que consegue funcionar isoladamente de outras forças sociais e económicas. O que há de novo sobre os novos *media* vem precisamente das formas específicas através das quais conseguem reformular os meios operativos mais antigos e na forma em que esses meios mais antigos conseguem reformular-se para responder aos desafios dos novos meios reciprocamente.” Jay David Bolter & Richard Grusin, *Remediation: Understanding New Media* (Cambridge: MIT Press, 2000), 15.

⁷Néstor Canclini, *Hybrid Cultures: Strategies for entering and leaving Modernity* (Minnesota: University of Minnesota Press, 2005).

⁸Homi K.. Bhabha, *The Location of Culture*, London (New York: Routledge, 1994).

esta “zona”, denominando-a de “terceiro espaço”, e definindo-a como sendo uma ampla rede comunicacional, trans-temporal e trans-espacial, consequente das sociedades contemporâneas, trazendo a sua reflexão também para a esfera da criação artística

Tal arte não se limita a recordar o passado como causa social ou precedente estético; renova o passado, reconfigurando-o como um contingente "entre" o espaço, que inova e interrompe o desempenho do presente. O "passado-presente" torna-se parte da necessidade, e não da nostalgia, de viver.⁹

A especificidade de cada *medium* (e a delimitação das suas fronteiras) assim como as paisagens híbridas (e a diluição dos contornos de cada um dos seus intervenientes), parecem coexistir em muitos processos de remediação e intermedialidade, fazendo destes exemplo de um fenómeno paradoxal de convergência que parece eclodir de uma prática artística e de um pensamento crítico sobre (e com) as novas tecnologias (que transformam e remodelam conceitos, formas e técnicas que as precederam).

Este “terceiro espaço” é desprovido de limites, apresentando variáveis que permitem uma coexistência ambígua entre fusão e diferença, entre transparência e opacidade. Estamos perante um lugar sem polaridades, sendo um “palco” de intervenção criativa na sua génese. Isto significa que as múltiplas convergências e inter-relações estão a modelar e a estabelecer os encontros e as remediações, no âmago do “terceiro espaço” (ou “zona de contacto”) que, num processo iminentemente intermedial, confluem numa profunda e complexa hibridez¹⁰.

Claramente, quando adicionamos os atributos particulares das nossas paisagens compostas de determinados media para o conceito de "Terceiro Espaço" - que se origina da crítica cultural, pode-se concluir acenando para os discursos de estudos de media (media studies), que um "Terceiro Espaço" se estabelece no encontro do real e do virtual.¹¹

Mais uma vez, o conceito de intermedialidade¹², na sua incidência epistemológica, é inseparável da definição de remediação proposta pelos mesmos Bolter & Grusin: ao

⁹ Ibid., 7.

¹⁰ Sobre o assunto ver também, Bruno Latour, *Hybrid Thoughts in a Hybrid World* (London: Routledge, 2011).

¹¹ Yvonne Spielmann, op.cit, 18.

¹² Veja-se ainda: “Se, por exemplo, definimos a intermedialidade em termos de encontro e de relação entre duas ou mais práticas significantes — música, literatura e pintura, suponhamos, no seio de um media, o cinema — o ponto de partida é ainda o da pré-existência e da identidade das práticas separadas,

apossar-se de teores e formas de *media* precedentes, ou de outros *media*, cada dispositivo reconfigura, recontextualiza, ou reajusta esses mesmos teores, modelando-os às suas competências particulares. Do mesmo modo, intermedialidade remete ao “contacto” e à utilização corrente de formas, termos e mecanismos, transpondo as obsoletas fronteiras entre artes, géneros, técnicas, e formas canónicas.

Uma noção de intermedialidade tornou-se operacional no seio das artes plásticas e visuais, onde a longa experiência em *cross media* e *mixed media* exercitou o seu entendimento e consequente manifestação, como desenvolve Emmanuel Molinet, em *L’Hybridation: un processus décisif dans le champ des arts plastiques*¹³.

A hibridização, mais que um processo, torna-se noção, porque integra e insere uma multiplicidade de práticas, conteúdos, que enformam diversas obras contemporâneas. (...) Uma nova relação entre arte e realidade, entre arte e contexto, incluindo a hibridização, torna-se um conceito fundamental: o processo surge em múltiplos casos, por vezes de forma visível e decisiva, ou às vezes por indução ou por inclusão, sem ser necessariamente revelado. Esta nova forma de pensar a arte induz um consentimento, uma combinação de vários gestos que se somam e compõem a obra. As obras desenvolvidas tanto tomam a aparência ou *status* de performance, filme, vídeo ou registo desta performance, tornando-se eventualmente uma instalação (...).¹⁴

Também Isabel Sabino aponta esta permeabilidade quando se refere a “ (...) uma miscigenação dos meios, um aproveitamento mútuo de possibilidades entre expressões,

e o ponto de chegada exprime, por seu turno, os resultados desse encontro : a identificação dos momentos híbridos, a análise dos mistos, etc.O fluxo é analisado, portanto imobilizado e decomposto. [Ora], a intermedialidade está mais do lado do movimento e do devir, lugar de um saber que não será o do ser. Ou então é o lugar de um pensamento do ser já não entendido como continuidade e unidade, mas como diferença e intervalo”. Silvestra Mariniello, *Présentation*, in *Cinéma: revue d'études cinématographiques/Cinémas: Journal of Film Studies*, vol. 10, n° 2-3, 2000, p. 7-11. <<http://id.erudit.org/iderudit/024812ar>>. Olhamos também Ginette Verstraete, em *Intermedialities: Theory, History, Practices*, Atas do Colóquio em Amsterdão, 2009, p.8, quando diz: “Ocorre intermedialidade quando se verifica a inter-relação de diferentes — e distintamente reconhecíveis — artes e media num determinado objeto, de tal modo que se transformam uns aos outros dando origem a uma nova forma de arte ou de mediação que ali emerge. (...) Trabalhando nas fronteiras das suas disciplinas e procurando as passagens e as ligações entre estas. (...) Tais trocas alteram os *media*, suscitando questões cruciais sobre a ontologia de cada um deles, como quando Greenaway interroga o estatuto de imagens estáticas ou em movimento ao integrar nos seus filmes representações de fotografias ou de imagens digitais”.

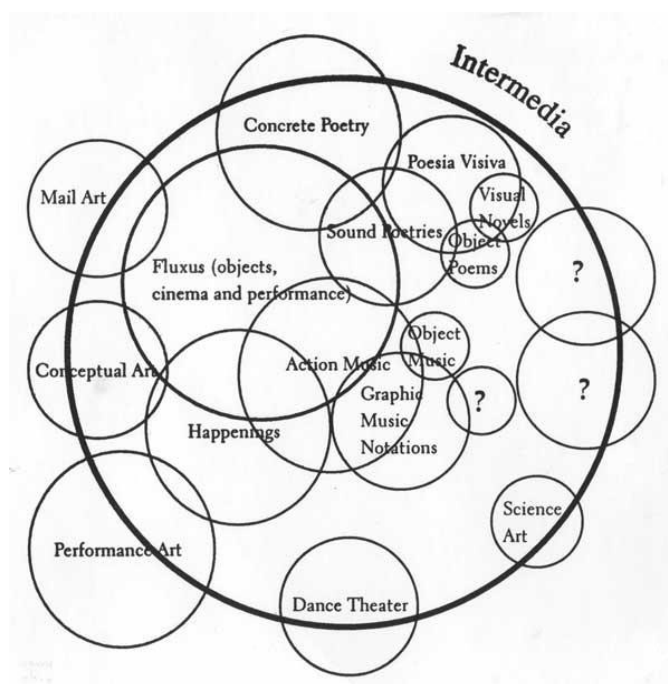
¹³ Emmanuel Molinet, *L’Hybridation: un processus décisif dans le champ des arts plastiques*, Le Portique, 2006, <http://leportique.revues.org/851>. Consultado a 25/09/2014. Molinet refere a escola da Bauhaus e o Black Mountain College como dois pólos de investigação importantes para a interdisciplinaridade e hibridez.

¹⁴ Ibid., 5.

tornando grande parte da arte contemporânea um território de pilhagens e influências mútuas, de cruzamento de expressões e linguagens.”¹⁵

Questionando frequentemente sobre que desconhecido, que *outro* pode emergir dos encontros entre a prática da performance e a imagem movente, encontra-se uma possível resposta no espaço da vídeo-instalação e na hibridez aí manifesta: nos interstícios (intermedialidades, passagens) das formas e dos corpos.

Em suma, interessa, por exemplo, o (des)locamento do universo da performance para o universo videográfico ou o corpo em movimento em diálogo com a linguagem cinematográfica, numa ressonância essencial e contínua.



Esquema 2. *Intermedia Chart*. O conceito de *Intermedia*, definido por Dick Higgins, do movimento Fluxus, torna-se pertinente quando este interroga e explora precisamente os interstícios, as fronteiras e as zonas de contato entre práticas artísticas distintas.

Catherine Malabou, em *L'avenir de Hegel: Plasticite, Temporalite, Dialectique*¹⁶ aponta uma nova plasticidade que reúne elasticidade (das coisas, do tempo, dos sujeitos), suscetibilidade e uma profunda contingência, relacionada com a capacidade de absorção do choque exterior por parte da matéria e dos corpos, a sua possibilidade de “receber e dar forma”. Esta plasticidade infinitamente moldável das formas é obrigada a aceitar o

¹⁵ Isabel Sabino *A Pintura Depois da Pintura* (Lisboa: Faculdade de Belas Artes, Universidade de Lisboa, 2000), 131.

¹⁶ Catherine Malabou, *L'avenir de Hegel: Plasticite, temporalite, dialectique* (Paris: J. Vrin, 1996).

acaso e o descontrole¹⁷, no surgir de figuras inesperadas ou de qualquer elemento perturbador na imagem. Falamos do conceito de *punctum* e de sintoma (que remetem especificamente para o projeto artístico autoral).

Ora, Molinet, na tentativa de definição de algo ambíguo e instável, aproxima uma noção de híbrido ao conceito de imagem-sintoma proposto por Georges Didi-Huberman¹⁸ que importa reter.

A imagem-sintoma no entanto revela uma outra utilidade: ela esconde uma forma de anacronismo, e nunca acontece num momento bom, interrompe o curso da história, surge de forma inesperada e fora de tempo, instaurando o desconforto, a suspeição, produzindo uma ambiguidade que também joga para o seu desenlace. No caso do híbrido, este torna-se um índice adicional para melhor compreender a origem instável, assim como a dificuldade em identificar a forma e o processo.¹⁹

E é aqui que a nossa investigação se situa, rebatendo qualquer visão historicista ou ontológica do híbrido. Afastamo-nos ainda de um amplo leque de temas contemporâneos como a *genetic* e *trans- genetic art*, *carnal art*, assim como a realidade virtual ou ambientes interativos, que se dedicam a outras concepções e noções de hibridez que não nos interessam desenvolver.

Neste programa de estudo Galateia, e o instante (o **passo**) em que se dá a metamorfose ou a transição do inanimado ao animado (o acontecimento), surge como figura e conceito fundador de uma noção de híbrido que se manifesta na construção e na receção da imagem movente (no seio da vídeo-instalação) assim como na fusão da prática artística e curatorial.

¹⁷ *Para uma Crítica da noção de hibridez*, título da Conferência conduzida por José Bragança de Miranda, no contexto do Curso de Doutoramento em Belas Artes, em 2012, onde aponta a contigência, o acaso, o aspeto, a plasticidade e o grotesco, como conceitos fundamentais para uma leitura contemporânea da hibridez.

¹⁸ Georges Didi-Huberman, *L'image survivante: histoire de l'art et temps des fânetomes selon Aby Warburg* (Paris: Les Éditions de Minuit, 2002). Desenvolvemos esta questão no Capítulo 4.

¹⁹ Emmanuel Molinet, op. cit., 7.

PARTE I

OS PASSOS EM VOLTA

CAPÍTULO 1

DO CORPO

Toca-se lentamente uma parte suspensa do corpo,

(..)

Como se as palavras gesticulassem para dentro.

Herberto Helder

Introito

Em *Os Passos em volta do corpo* olhamos a performance como meio para viabilizar uma construção do corpo enquanto lugar das representações, explorando também as contingências do espaço através do qual este se estabelece, se apresenta e se move.

Enquadramos, assim, o corpo e as suas ações resultantes das experiências disruptivas do teatro e das vanguardas artísticas que se debatem no seio do palco e do mundo, associados à performance ou à dança contemporânea. Fazemo-lo em *Corpo presente: o gesto performativo: Um teatro sem teatro: algumas considerações sobre o palco e as suas transmutações; Teatro da ação: presenças, objetos e máscaras; O que reside entre as artes é, de facto, teatro e Entre a vida e a morte: manequins, bonecos e estátuas.*

Olhamos a forma como a figura surge no trabalho de autores como Vera Mantero, Helena Almeida, Jan Fabre ou Anne Teresa de Keersmaecker, sendo dada importância central ao corpo performativo, assente na repetição e na variação, no desenhar do palco constitutivo do peso do gesto: veja-se *Transitoriedade do corpo em movimento: as artes visuais e a dança moderna e contemporânea: O corpo em marcha e Gesamtkunstwerk: encenar a metamorfose; She is a femme fatale – Conceitos “em cena” I: Quando o corpo é um acontecimento e O corpo-lugar: ponto, linha e plano.*

Já *Entre a encenação e o documento: O corpo como linguagem e Do espetáculo na imagem à imagem como espetáculo* investiga um corpo que encena as emoções e as paixões, aproximando-se de uma noção de espetáculo, de verdadeiro acontecimento.

1. *Corpo presente: o gesto performativo*

A composição de um corpo equaciona indubitavelmente a fragmentação, a existência de vários elementos isolados que, “colados”, resultam num todo, o que implica uma configuração com base em contradições e conflitos. Torna-se assim evidente que esta construção se converte numa espécie de “heteronímia” no *desdobramento* quase inextinguível de pequenos deleites e narrativas pessoais, obsessões e necessidades profundas.

Muita da prática artística contemporânea se situa no seio do pluralismo e no diálogo entre expressões e linguagens distintas, sendo importante recuar às vanguardas artísticas (motores da revolução estética) e à análise de um conjunto de importantes momentos de colisão entre o teatro dito clássico, os novos espaços das artes de palco e as artes plásticas. São correntes as palavras de ordem sobre o propósito de devolver o teatro à vida, ao mundo assumido como cenário e experienciado agora como um lugar de agitação e transformação, logo, uma outra noção de “palco” emerge e agita as classificações mais ortodoxas. No seu livro *A Arte da Performance*²⁰, Roselee Goldberg incide sobre a história da performance, explanando as primeiras experiências futuristas e surrealistas onde as cisões com o espaço teatral e as suas narrativas, direcionam as “artes do corpo” para um plano irreversível de desconstrução e revolução, génese da transdisciplinaridade e da contaminação essencial que caracterizam as experiências performáticas das décadas de 1960 e principalmente de 1970 (passando ainda pela experiência da Bauhaus com Oskar Schlemmer, pelo movimento Fluxus, com Nam June Paik e Yoko Ono ou pelo grupo Gutai, através de figuras como Kazuo Shiraga ou Yayoi Kusama, e o Accionismo Vienense com Valie Export e Herman Nitsch).

Goldberg defende que, devido à sua própria natureza volúvel e hibridizada, a performance obsta qualquer definição exata ou rígida, aliás esta impossibilidade, esta inconstância, torna-se uma das suas principais características.

A performance é também uma consequência lógica das *assemblages* e das instalações ambientais, realizadas pelos artistas plásticos. O happening surge associado à performance e à prática pictórica e escultórica, rejeitando os “palcos” tradicionais, envolvendo o espectador e expressando-se através de uma ação, de um acontecimento.

²⁰ Roselee Goldberg, *A Arte da Performance: Do Futurismo ao Presente* (Lisboa: Orfeu Negro, 2007).

Allan Kaprow terá utilizado primeiramente a palavra happening por volta de 1957 para descrever a obra de 1952 de John Cage, *Theater Piece No. 1* (ou *Evento sem Título*), realizada no Black Mountain College, na Carolina do Norte. Cage, em conjunto com Merce Cunningham, David Tudor, Robert Rauschenberg, Charles Olsen, Mary Caroline Richards e Jay Watt realizam um acontecimento no meio de uma plateia geometricamente distribuída pelo espaço formando um quadrado.

O evento teatral abandonava o conceito tradicional da relação audiência-palco, tendo uma duração muitas vezes indefinida, centrando-se no presente, no “aqui” e no “agora”. Kaprow (a quem Jack Kerouac chamava “the happening’s man”), realizou em 1959 a peça *18 Happenings in 6 Parts*, na Reuben Gallery em Nova Iorque.

Aliás, Roselee Goldberg considera mesmo que esta obra foi “(...) uma das primeiras oportunidades de um público mais amplo assistir aos eventos ao vivo que vários artistas já apresentavam em privado, na presença de amigos apenas”²¹, e envolvia, entre outros elementos, uma banda que tocava instrumentos musicais de brincar, um grupo de pintores que trabalhava ao vivo e uma figura feminina que espremia laranjas; tudo isto a passar-se no seio da audiência.

A performance, cuja indeterminação permite um processo criativo fluído, torna-se um veículo pertinente para o questionamento da identidade e dos sistemas de representação, ao mesmo tempo que coloca em causa a essência do objeto.

Aliás, a performatividade é geralmente entendida como propriedade ou característica intrínseca de um qualquer objeto, situação, imagem, dispositivo ou texto que a reivindica. Vejam-se por exemplo as esculturas de Carl Andre ou Robert Morris que propõem um objeto de carácter performativo, ativado pela ação do corpo do espectador. O seu próprio advento é uma obra “cénica”. Sobre este assunto Patrícia Falguières, no seu ensaio intitulado *Playground*, refere:

Que o palco seja um ringue, uma pista de circo, um hangar ou o palco de um teatro, pouco importa, em vista desta série de demarcações que distinguem o lugar teatral (arquitetónica e sociologicamente determinado), o lugar cénico (a colocação dos participantes), o espaço cénico (o conjunto dos signos que criam o acontecimento no

²¹ Roselee Goldberg, op. cit. pág. 161

palco) e a zona de jogo (investida pela ação dos atores), instâncias a partir das quais a performance teatral se elabora.²²

O corpo presente dos artistas durante a performance, diante de um público, coloca “em cena” o processo e a composição da ação e muitas vezes, a mecânica e a fisiologia do corpo. O espectador é confrontado com o corpo que se move, o corpo que salta, o corpo que cai, ou por outro lado, o corpo que sangra, o corpo que transpira ou o corpo que ejacula. Artistas como Carolee Schneeman, Marina Abramovic, Gina Pane, Hannah Wilke, Vito Acconci, Ana Mendieta, Valie Export, entre outros, centram as suas ações no “corpo-carne-matéria” de forma a estender os seus limites, as suas hesitações e os seus deleites, ao vivo e perante a presença de outros corpos. Temos presente o corpo do performer em diálogo mais ou menos direto com o corpo presente do espectador, fazendo equivaler o espaço e o tempo, experienciando o “aqui” e o “agora”.

A performance envolve portanto, e em simultâneo, o espectador e o performer, estando ambos a participar do acontecimento, a “fazer acontecer”, como salienta Goldberg.

No entanto, é também importante referir que a performance é um exercício conceptual que pode ser experienciado na ausência do corpo performativo, através da sua imagem fotográfica, videográfica ou fílmica, como veremos mais à frente.

As relações que se estabelecem entre palcos, entre espaços e tempos, compreendem a génese de algumas propostas artísticas contemporâneas.

Como tal, apresentamos um projeto expositivo que investiga exatamente estes cruzamentos, estas **zonas de contacto**, hibridizadas, contaminadas e profundamente matizadas.

1.1. Um teatro sem teatro: algumas considerações sobre o palco e as suas transmutações

*Um Teatro sem Teatro*²³, exposição comissariada por Bernard Blistène e Yann Chateigné, analisa a contaminação dos processos das artes cénicas nas artes visuais, refletindo sobre a alteração das práticas e das modalidades artísticas do século XX.

²²Patrícia Falguières, *Um Teatro Sem Teatro* (Catálogo da Exposição) (Espanha/Portugal: MACBA e Museu Coleção Berardo, 2007), 31.

²³ Exposição coproduzida pelo Museu Coleção Berardo e pelo MACBA - Museu de arte contemporânea de Barcelona.

Procedendo das teorias desenvolvidas por Vsevolod Meyerhold, Antonin Artaud, Samuel Beckett e Tadeusz Kantor, entre outros, as quais alteraram profundamente o espaço no teatro clássico, assim como da sua correspondência com movimentos históricos de vanguarda (futurismo, dadaísmo e construtivismo), organiza-se uma história cujo ponto de inflexão se manifesta no vigor inventivo da década de 1960.



Figura 1. Exposição *Um Teatro sem Teatro*, salas dedicadas à obra de Antonín Artaud. Museu Coleção Berardo, 2007.

São vários os contactos que se manifestam neste período entre as duas disciplinas, os quais se estendem até finais da década de 1980. A exposição patenteia uma leitura crítica das consequências destas contribuições para a arte, destacando momentos e autores paradigmáticos e percorrendo trajetos que reconstroem uma teia complexa que ultrapassa uma mera leitura linear e cronológica; de Hugo Ball e do dadaísmo a Mike Kelley, de Oskar Schlemmer a Dan Graham, do minimalismo às gerações de artistas pós-minimalistas, como Bruce Nauman ou Juan Muñoz.

A observação das influências da linguagem teatral na arte revela-se atualmente uma ferramenta essencial para o entendimento de um vasto conjunto de propostas e atitudes artísticas.

Neste sentido, a exposição analisa os diferentes níveis de evolução das formas de interação entre o ator e o espectador, os seus papéis e as suas partilhas de espaço, a presença da narrativa e, logo, da oralidade, e a revisão do estatuto do documento. A

exposição examina a constante e mútua permuta entre expressões populares e expressões com origem na cultura erudita, do *cabaret* à ópera, do teatro de rua à performance.

Apresentam-se dois parâmetros essenciais: o primeiro foca-se nas atitudes artísticas que consideram o elemento performativo como parte fundamental da sua prática.

Este processo obriga à assimilação do «tempo real» dos diversos aspetos da ação e de eventos efémeros; o segundo versa o debate que emerge da crítica da arte minimalista relativamente à autonomia da obra de arte e às suas convenções percetivas – a abdicação da visualidade como única categoria de criação de significado e a ideia da obra de arte como “aparelho”. As peças exibidas enfrentam-se mutuamente em torno da noção de teatralidade – a constituição do espaço, da cena e a duração da experiência, a importância do texto e a urgência de uma nova atitude da parte do público.

As formas de expressão múltiplas (híbridas) constituem territórios em que as questões típicas das belas artes se nutrem das características das artes performativas; o tempo defronta o espaço, a vida a arte, e o real a sua representação, a tal ponto que o espaço da arte contemporânea pode ser considerado o “outro palco” do teatro.



Figura 2. Exposição *Um Teatro sem Teatro*, sala dedicadas ao movimento Fluxus, obras de Ben Vautier. Museu Coleção Berardo, 2007.

Este “outro palco”, e o lugar nele habitado pelo sujeito, é exatamente aquilo que este projeto pretende mostrar – um sujeito que, por vezes, é ator, outras espectador, e cuja presença leva à redefinição do funcionamento e do desígnio da obra.

À luz da predominância atual das imagens no campo da arte, e num período de domínio absoluto do registo visual, o teatro poder parecer obsoleto.

Porém agora, revela-se como uma ferramenta significativa e substancialmente válida para capturar a forma e a essência de uma ampla variedade de propostas contemporâneas, permitindo instuir uma filosofia de leitura que, paradoxalmente, muitos dos projetos apresentados tendem a desconsiderar em vez de abraçar.

São os códigos e convenções, os caprichos quiméricos das transformações estéticas, políticas e sociais transportados pela experiência cénica que engendram e sustentam as ligações entre o teatro e as artes plásticas.

É de considerar que , talvez, a própria modernidade seja a história ainda por escrever de todas estas “quimeras” – ações, *happenings*, eventos, festivais, performances, encenações, teatro instrumental e de rua.



Figura 3. Exposição *Um Teatro sem Teatro*, Mike Kelley, *Performance Related Objects* (1977-79), Museu Coleção Berardo, 2007.

Este “outro palco” do teatro é assim o campo das artes plásticas.

A exposição, e a investigação desenvolvida pelos seus curadores, aponta para uma noção de teatro²⁴ que comporta duas instâncias: a matéria, tão diversa quanto as artes que permitem a materialização do drama, e essa outra matéria, que é o ator.

Pierre Larthomas determina que o teatro é uma ação destinada a estar presente pela graça da representação, pois “representar”, é tornar presente por meio de “presenças”. Reconhecemos aqui a complexidade subjacente à definição da palavra “teatro”, mesmo que, subtilmente, algumas noções esclareçam o propósito desta exposição: representação, presença, relação sujeito/objecto.

A noção de teatro não é pois usada aqui como um fim em si, mas como um *stimulus* a partir do qual se principia todo um conjunto de transformações que interrogam a relação da arte consigo mesma e com a representação.

É disso testemunho a transformação fundamental da noção de exposição que, saindo de um modelo contemplativo, tende para a constituição de um dispositivo profundamente dinâmico.



Figura 4. Exposição *Um Teatro sem Teatro*, Juan Muñoz, *The Nature of Visual Illusion* (1994), Museu Coleção Berardo, 2007.

²⁴ Influenciada por Pierre Larthomas, *Le langage dramatique - Sa nature, ses procédés* (Paris: Armand Colin, 1972).

Com efeito, é determinante avaliar até que ponto as práticas artísticas que têm por base a questão da temporalidade pressupõem e interrogam a própria noção de exposição, questionando até a sua viabilidade e, por conseguinte, o seu fundamento.

Dentro de que limites a exposição pode levar-nos a substituir a noção de contemplação pela ideia de uma participação efetiva e ativa do espectador, com vista a uma atitude crítica? Qual é a genealogia desta mesma ideia? Em que é que esta conceção da exposição ultrapassa os próprios limites do ato de expor? São estas as perspetivas que *Um Teatro sem Teatro* pretende esboçar.

1.2. Teatro da ação: presenças, objetos e máscaras

Para Antonin Artaud²⁵, a exoneração do texto conduz ao advento da cena: pretende basear o teatro, fundamentalmente, no espetáculo e nele introduzir uma noção inédita de espaço.

Este espaço possessor de imagens e repleto de sons impõe a pantomima e a palavra, a mesma que só nele terá lugar na condição de anuir à figurabilidade do signo, despida da carne, da entoação, da intensidade – só então está apta a esta materialização visual e plástica, da ordem da ilegibilidade e do “fascínio magnético dos sonhos”.

Artaud sustenta que a “cena” é um lugar real e concreto, à espera de ser inteirado pelos corpos dos atores e dos espetadores, querendo abolir o palco e o auditório e substituí-los por um outro espaço, sem divisões ou barreiras, que denomina de “teatro da ação”. Pretende instituir uma comunicação direta entre o espetáculo, o ator e o espectador, a quem procura afetar fisicamente.

Assistimos a um léxico profundamente físico, que coloca o corpo em ação, feito de pulsões, associado a uma criação e significação gestual minuciosa.

Toda a análise da relação entre as artes e o teatro, ao longo do século XX, deveria partir do discurso inaugural do Teatro da Crueldade, no qual é sublinhada a importância da rutura com a submissão do teatro ao texto²⁶.

²⁵ ARTAUD, Antonin - *O Teatro e o seu Duplo*. Lisboa: Edições Fenda, 2006

²⁶ Esta exigência de Artaud (e de outros intervenientes das vanguardas históricas) coincide com a quebra da temporalidade dramática ou com a fonetização extrema da língua, remetida à onomatopeia e à glossolalia, o recurso ao grotesco e ao excêntrico, a promoção do circo e do espetáculo de variedades.

O que faz da cena teatral um território de experimento para as artes do século XX?

A colaboração dos construtivistas russos – principalmente Popova, Chestakov e Stepanova com Meyerhold, atestam uma vontade das artes plásticas em dilatar o seu raio de ação e produção (é o que evidencia mais tarde a inclusão do vídeo nos palcos de teatro, com os seus efeitos de “retardamento” e/ou *livestream* que expandem o tempo e os lugares da ação cénica. Esta “invasão” introduz uma nova discussão em torno do espaço virtual e das operações de demarcação no espaço teatral, na definição de uma transformação, revelada como fundamental, que afeta as coisas e os atores em cena).

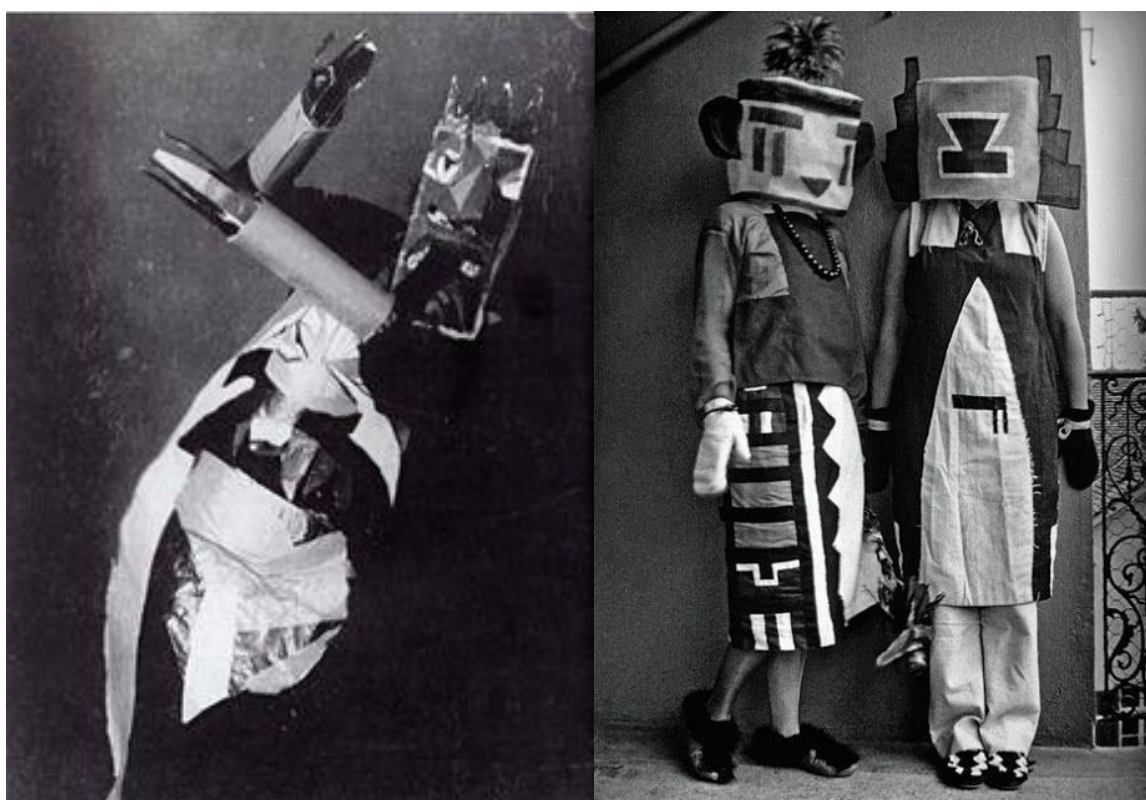


Figura 5 e Figura 6. À esquerda máscara criada por Marcel Janco. À direita máscaras de Sophie Taeuber e Jean Arp, 1917.

Ora, o envolvimento das artes plásticas na encenação precipita a “simbolização” dos atores e a semiótica do espaço cénico.

Ou seja, são os artistas que, de forma muito evidente, realizam a destituição da *mimesis* reclamada pelos renovadores do teatro e abrem a “cena” ao jogo dos signos.

Contrariamente aos figurinos pintados pelos expressionistas, que mantêm uma lógica do “cenário”, as máscaras criadas por Marcel Janco, Sophie Taeuber e Jean Arp para as

soirées Dada de 1916, as majestosas construções móveis, os *Managers*, elaborados por Picasso para *Parade* em 1917 (personagens inumanas, sobre-humanas que resumem os bailarinos reais à dimensão de fantoches), liberam o espaço cénico da opressão mimética e do domínio da verosimilhança.

A máscara, tal como estes artistas a entendem, segundo uma lógica que provém do cubismo sintético, é um aparelho arquitetado, um “trocadilho” de peças e de elementos que evidencia o carácter aleatório e “improvisado”, da sua montagem.

Se a máscara da *commedia dell'arte* propõe um jogo com as convenções do género que não coloca nunca em perigo a harmonia morfológica dos seus referentes, as máscaras que começam a aparecer em 1916/17 estão dispensadas de todo o teor mimético, totalmente entregues ao desafio dos signos que as integram – um desafio que se estende muito para “lá” da própria figura, para abarcar os objetos solicitados na cena e através da linguagem. A sua eficiência é inseparável da gestualidade que atribuem aos bailarinos e aos atores, e também do deslocamento da palavra, confiada ao jogo imenso dos seus fonemas, que as *soirées* Dada e *Parade* teatralizam. Hugo Ball compõe um relato alegórico da sua “entrada no jogo” em 1916, uma cena real de possessão e êxtase, que revela a importância desta mudança de paradigma:

Estávamos todos lá quando Janco chegou com as suas máscaras e imediatamente cada um de nós se apressou a escolher uma. Passou-se então algo de estranho. Não só a máscara convocava imediatamente um traje, como também ditava uma certa maneira de nos movermos, sugerindo uma gestualidade muito particular, que chegava talvez, mesmo, a roçar a loucura. Sem que pudéssemos prevê-lo minimamente, poucos minutos se tinham passado quando começámos a mover-nos e a criar as figuras mais bizarras, vestidos e cobertos com objetos inimagináveis, cada um mais inventivo que o anterior. A força motriz destas máscaras comunicou-se a todos nós de uma maneira irresistível. De uma só vez, tínhamos captado o que significava uma máscara para o mimo, para o teatro. As máscaras exigiam que aqueles que as usassem executassem uma dança trágica e absurda. Olhámos então de mais perto estas coisas recortadas em cartão, pintadas e cobertas de papéis colados e, a partir dos seus significados originais e múltiplos, criámos várias danças...²⁷

²⁷ Hugo Ball, *La Fuite hors du temps. Journal 1913-1921*, (Mónaco: Rocher, 1993), 133-134.

Deste modo, a máscara é, no século XX, o acontecimento que enceta uma história que é partilhada pela escultura (ou melhor, pelas artes plásticas) e pelo teatro. Kahnweiler imputa a uma máscara Grebo a revelação que, em 1912, muda a história do cubismo e, com ele, a da escultura e de uma parte significativa da abstração desse século: que a arte gera não objetos mas relações, que não impõe a *mimesis* mas uma sintaxe exigente de valores, ou seja, que origina símbolos ou signos. Com a máscara Grebo, Picasso passa de um “paradigma morfológico” a um “paradigma estrutural”. A *Guitarra* de 1912 e os *papiers collés* da *primavera* de 1913 nascem no seio dessa reformulação.

Como *assemblages* que são, trabalham o volume da escultura sobre o modelo da máscara africana: compete ao olhar do espectador atestar a “síntese”. Estas são construções abertas, habilitadas a confrontar a sua “objetualidade” com o espaço concreto e os objetos que nele se postam. O palco teatral testemunha a passagem das artes plásticas, da *assemblage* para a instalação (enquanto prática e não disciplina) e interessa observar a multiplicação das possibilidades de jogo que (d)áí ocorrem.

Ergue-se, então, uma “arte de palco”, na qual o objeto atesta uma trama de signos em tensão que, para operar, deve inevitavelmente produzir os seus próprios limites: as paredes de uma galeria ou de um museu, a página impressa ou o enquadramento fotográfico que assegura *a posteriori* a pertinência da obra. Assim, a metáfora, a metonímia, a sinédoque, assim como a fotografia ou o vídeo, são convocadas para certificar a “presença” (real e virtual) dos objetos.

Pode, então, começar o jogo propriamente dito.

1.3. O que reside entre as artes é, de facto, teatro

O questionamento da autonomia da obra de arte: seja na sua aptidão em produzir um discurso e de “transportar” ideias (independentemente da sua receção), seja pegando como exemplo as práticas minimalistas dos anos 1960 que, interrogando o primado visual do objeto artístico, introduz o debate sobre a relevância da experiência do público e da inclusão da obra no contexto em que é apresentada.

Em *Art and Objecthood* (1967) Michael Fried critica o “efeito de presença” decretado pelas peças de Robert Morris, Donald Judd ou Carl Andre, acusando-os de recorrerem a “estratagemas” teatrais (dirá que o que se encontra entre as artes, nos seus interstícios é

de facto, teatro), na produção de objetos neutros que se relacionam com o espaço envolvente e que fundam uma relação direta com o sujeito-espectador.



Figura 7. Exposição *Um Teatro sem Teatro*, Carl Andre, *Sand-Lime Instar* (1966) e Robert Morris. *Box for Standing* (1961), Museu Coleção Berardo. 2007.

Logo, a natureza do objeto minimalista traduz-se em teatral, ideológica e, como tal, profundamente contrária à arte moderna, ao convergir diversos processos, visões e disciplinas que inviabilizam a concretização das “puras artes espaciais” aplaudidas por Fried (é pertinente observar como, ironicamente, este texto crítico acaba por se tornar num elemento central e simbólico do novo estatuto do objeto artístico a partir dos anos 1960).

Uma obra que aguarda o seu espectador, que prevê uma aproximação necessariamente progressiva e que determina o seu próprio advento, é uma obra “cénica”²⁸.

A aparição (forma teatral por excelência) é a via de “presença” atribuída à escultura minimalista, que, ao jogar com efeitos de escala, reintroduz exactamente o que toda a história da escultura moderna tanto exorciza: a estátua (logo, o plinto).

E esta reaparição do “fantasma maldito” é precisamente isso, o teatro.

²⁸ É o reencontrar do velho confronto entre as artes do espaço e as artes do tempo, o alicerce onde assenta a teoria das artes, desde Lessing, cujo ensaio *Laocoonte, ou sobre os limites da pintura e da poesia*, publicado em 1766, baseia a distinção das artes nesta oposição fundamental. De onde resulta que existem agora *artes* e não *uma* arte. Desde então, a tarefa da crítica “moderna” tem sido estudar esta distinção.



Figura 8. James Coleman, *still* de *Living and Presumed Dead* (1985).

Living and Presumed Dead (1985), de James Coleman, convoca exatamente esta outra fantasmagoria. Num conjunto de figurinos teatrais, onde a heráldica medieval irmana com a opereta de Gilbert & Sullivan, um complexo melodrama acaba de ser representado, ou está ainda a ser representado.

Os atores estão enfileirados como durante os agradecimentos no final da representação, no entanto desempenham uma história diante dos nossos olhos, um enredo que convoca algo de Hamlet, dos seus personagens e dos ressurgimentos do melodrama.

Os atores representam, porém as suas posturas não acertam, nem com as suas vozes, nem com os seus funções. Eles representam, mas não convivem num qualquer espaço comum – os atores estão diante de nós, espectadores.

Ao longo desta linha cénica, um jogo de “trocas” inesperadas transfere continuamente os corpos, de modo a que os olhos, já “desfocados”, têm dificuldade em compreender que a animação das atitudes corporais, tão prováveis quanto possível, não resulta da coerência dos seus movimentos.

Explicitemos: os corpos encontram-se “fixos”, e a sua animação, completamente mecânica, advém da sobreposição de 157 diapositivos em modo encadeado.

Como, no teatro, a imobilidade, ou a fixidez, prefigura a morte.

Os manequins que se encontram entre eles como que atestam que se trata, efetivamente, de uma “parada espectral”.

Os corpos estão mortos, mas nós assumimo-os vivos, eles são imagens, representações das suas próprias personagens, vivendo uma vida de máscaras.

1.4. Entre a vida e a morte: manequins, bonecos e estátuas

Eu não partilho a crença de que o MANEQUIM (ou FIGURA DE CERA) poderia substituir o ATOR REAL, como Kleist e Craig desejariam. Isso seria demasiado simples e ingênuo. Estou a tentar delinear as intenções e motivos desta criatura incomum que surgiu, repentinamente, nos meus pensamentos e ideias. A sua aparência está em conformidade com a minha convicção cada vez mais profunda que é possível expressar a vida na arte apenas pela ausência da própria vida, através de um apelo à MORTE, através das APARÊNCIAS, através do VAZIO e da falta de uma MENSAGEM. O MANEQUIM no meu teatro deve tornar-se um MODELO através do qual passa um forte sentimento de MORTE e das condições dos MORTOS. Um modelo para o ator VIVO.²⁹

A primeira apresentação de *A Classe Morta*, em 1975, coincide com a criação do *Manifesto do Teatro da Morte* de Tadeusz Kantor. Nestas duas manifestações, é ensaiado todo um pensamento em torno do objeto, do manequim, da escultura, e a sua relação com o ator em cena.

Ambos (ator e objeto) evidenciam a mesma natureza: ambos sofrem, ambos desejam, ambos respiram, ambos vivem. Aqui Kantor afasta-se de Edward Gordon Craig, autor de *The Ator and Uber-Marionette*³⁰ (1908), quando este sugere que a marioneta, ou o boneco, substitui o ator.

Com Kantor, a morte é um processo que está muito distante do religioso ou do sobrenatural. Em *A classe morta*, a ideia de nascimento institui-se como a primeira morte no sentido da perda, a primeira perda, a primeira separação na qual se observa, entre os velhos e os manequins de crianças que trazem anexados ao corpo, o velho e o novo, a oposição que continua a repetir indefinidamente o primeiro rompimento; o que explica a angústia presente nas personagens diante do esfacelamento da vida física.

²⁹ Tadeusz Kantor, citado por Michal Kobińska, *A Journey through Other Spaces* (Berkeley: University of California Press, 1993), 112.

³⁰ Edward Gordon Craig, *The Ator and Uber-Marionette*, <http://bluemountain.princeton.edu/bluemtn/cgi-bin/bluemtn?a=d&d=bmtnaau190804-01.2.5&e=-----en20--1--txt-IN>, consultado a 14/09/2015.

Desde 1944, com *O retorno de Ulisses*, a morte é um elemento indissociável do teatro de Kantor. Mas é graças à dramaturgia de Witkiewicz e à sua “Teoria da Forma Pura” no teatro, a qual antecipa algumas das concepções de Artaud acerca do *Teatro da Crueldade*, que em Kantor, com a fundação do *Cricot 2* em 1955, a noção de morte iniciará o percurso como elemento centralizador da sua poética, ou seja: a morte como linguagem.



Figura 9. Tadeusz Kantor a retocar as esculturas de *A Classe Morta*, 1975.

A obra de Kantor encontra eco nos *Saynètes comiques* que Christian Boltanski concebe em 1974, aliando pantomima e farsa, e que criticam tanto a estética teatral como a arte conceptual, cujas palavras de ordem também impõem a sua tirania formal. Trata-se igualmente de convocar o fascínio pela gestualidade expressionista do teatro de Karl Valentin, que serve de modelo crítico e social a uma abordagem do mundo então resolutamente trágico-cômica, na tentativa de compreender a sua significação. Este conjunto de vinte e cinco obras é composto por fotografias retocadas a lápis ou a pastel, através das quais Boltanski conta a sua história, mas, desta feita, de uma forma *clownesca*. Cada fotografia ou montagem de *clichés* representa um acontecimento familiar marcante, um enterro, um casamento um aniversário, que o artista reencena a partir de uma nova perspectiva.



Figura 10 e Figura 11. À esquerda *A Classe Morta* de Tadeusz Kantor (1975). À direita *Le Repas Refusé*, com “Petit Christian”, de Christian Boltanski, 1974.

Já a exposição *Affiches – Accessoires – Décors* (1974), no Westfälischer, em Münster, é composta por todos os cartazes, adereços e acessórios relativos a um *clown* (entre o boneco de ventríloquo e a marioneta) chamado “Petit Christian”, que aparentemente teria morrido. Esta é uma representação de si, um boneco, que o próprio manipula e “anima”. A ideia de marioneta é reconvocada posteriormente em obras como *Composition théâtrale* (1981).

Antecedendo todo este universo, Gilbert Clavel e Fortunato Depero apresentam, em 1918, um programa de cinco breves performances intituladas *Danças Plásticas* no teatro de marionetas, Teatro dei Piccoli, no Palazzo Odescalchi, em Roma. De igual modo, *O mercador de corações* (1927) de Prampolini e Casavola, junta personagens humanas e marionetas em tamanho natural. De concepção mais abstrata e com menor mobilidade do que a marioneta tradicional, estas “estatuetas” contracenam com os atores de carne e osso. Alguns figurinos automatizam-se e tornam-se verdadeiros corpos comunicantes, adquirindo estatuto de personagem.

Desde os fantoches de Hannah Hoch e Emmy Hennings, aos manequins de Man Ray, Dali, Maurice Henry, Miró, Di Chirico, Maya Deren, André Kertész ou André Masson, às bonecas de Hans Bellmer, Louise Bourgeois, Cindy Sherman ou Michaël Borremans, o mito de Pigmalião é reconvocado nas suas várias premissas.

O erotismo articulado à ideia de construção e animação de um corpo seduz vários artistas associados às primeiras vanguardas que exploram, através de várias técnicas e meios, a relação entre o automático (*automaton*) e o orgânico, o inanimado e o vivo.



Figura 12 e Figura 13. À esquerda Man Ray, *Mannequin*, 1937. À direita Michaël Borremans, *Weight*, 2005.

Em 1961, Piero Manzoni inaugura *Escultura Viva*, na qual, depois de receber a assinatura do artista nalguma parte do corpo, é entregue ao visitante em questão um “certificado de autenticidade” com a seguinte inscrição: “Este documento certifica que X foi assinado(a) pela minha própria mão, podendo, portanto, a partir desta data, ser considerado(a) uma obra de arte autêntica e verdadeira”.

O desdobramento desta ação resulta na possibilidade de declarar o mundo igualmente como objeto de arte, como manifesta *Socle du monde* (*A base do mundo*) de 1961.

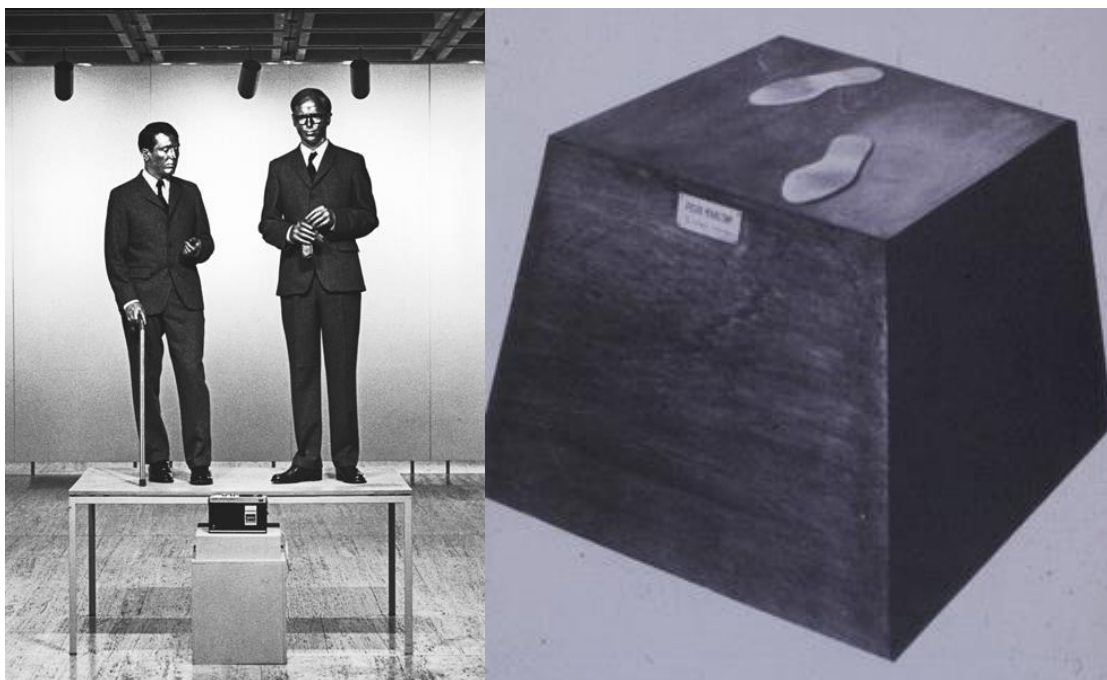


Figura 14 e Figura 15. À esquerda *Underneath the Arches (Singing Sculptures)*, de Gilbert & George, 1969. À direita Piero Manzoni, *Base Magica – Scultura Vivente*, 1961.

Questionar o propósito do plinto, pensá-lo no contexto da escultura e do corpo, na sua condição de *parergon*³¹, parece ser o pensamento por detrás de *Base Magica – Scultura Vivente*, também de 1961, onde o espectador é convidado a utilizar o cubo criado por Manzoni e assumir-se como estátua (antecede claramente obras como *Untitled (Go-Go Dancing Platform)* de Félix González-Torres, de 1991, por exemplo). Com o advento da fotografia, o conceito de escultura viva (assim como o *tableau vivant*), é alvo de um renovado e estimulante interesse, tendo como figuras de destaque as atrizes Olga Desmond e Mary Anderson que dão corpo à figura de Galateia, o que vem a influenciar toda uma linha consequente de artistas.

A atração irresistível do artista (ou do espectador) se tornar, ele próprio, o objeto de arte, gerou uma imensa prole de esculturas vivas, principalmente nas décadas de 1960 e 1970, com o alicerçar de práticas artísticas que convocam o corpo na sua dimensão performativa. Exemplo disso são as performances *Underneath the Arches (Singing Sculptures)* (1969) e *The Red Sculpture* (1975), de Gilbert & George, nas quais é explorada a mecânica da marioneta, no gesto e no movimento.

Uma outra manifestação da ideia de escultura vivente tem um caráter menos narcisista.

³¹ Desenvolvemos esta questão ao longo do texto. Ver Jacques Derrida, *The Truth in Painting* (Chicago: University of Chicago Press, 1987).

Jannis Kounellis (com as suas “performances congeladas”), Giulio Paolini, Michelangelo Pistoletto, Luca Patella, Alain Fleischer, Valie Export ou mais recentemente Christian Jankowski, Vanessa Beecroft ou Robert Morris (com o enigmático *The Birthday Boy*, 2004) utilizam esculturas nas suas obras (o objeto, o material), ora numa perspetiva arqueológica ou arquivista, ora num olhar enamorado vindo do mito e das narrativas em torno do gesto demiurgo, ora na convocação da estaticidade própria dos corpos petrificados.



Figura 16, Vanessa Beecroft, VB64, 2009.

2. Transitoriedade do corpo em movimento: as artes visuais e a dança moderna e contemporânea

A exposição *Danser sa vie* (Centre Georges Pompidou, 2011), que reflete justamente sobre as relações entre as artes visuais, o teatro, a performance e a dança desde 1900 à atualidade, funciona como uma espécie de introdução a esta zona hibridizada de cruzamentos e passagens que importa observar, para depois incidir mais especificamente em casos individualizados.

As curadoras instituíram um tríptico, através de momentos distintos num percurso transdisciplinar, múltiplo, que evidencia o interesse inequívoco pelo corpo em movimento. Como é explicado por Emma Lavigne, curadora da exposição com Christine Macel:

Há, obviamente, obras que representam a dança, mas o cerne da questão é constatar como a dança tem gerado novas formas de representação pictórica, plástica, fotográfica e, inversamente, como as artes visuais têm inspirado coreógrafos e bailarinos na invenção de novas formas. O que nos interessa é a influência recíproca de meios. Queremos mostrar como a arte e a dança têm reinventado a arte dos corpos em movimento.³²

Como uma interseção entre a explosão dionisiaca e a aspiração apolínea, a dança desempenhou um papel fundamental na revolução da estética moderna. Na senda de precursores como Loie Fuller e Isadora Duncan, Mary Wigman ou Vaslav Nijinsky, a arte do corpo em movimento, uma arte do espaço e do tempo, experienciou uma mutação sem precedentes que, por sua vez, terá influenciado decisivamente o desenvolvimento das artes visuais. *Danser sa vie* reconstitui esse trajeto, realçando os temas comuns entre a era moderna e a contemporaneidade, a fim de voltar a mergulhar nas fontes da dança, recentemente reavivada com a cena da arte contemporânea, com o objetivo de destacar a dança como uma face oculta das vanguardas e tecer um fio condutor que liga o passado ao presente. A exposição é então organizada em torno de três “atos”, *Danses de Soi: la danse, expression de la subjectivité*, *Danse et Abstraction* e *Danse et Performance*, privilegiando diálogos transtemporais entre obras aparentemente distantes e desconexas.

O alvorecer de uma nova subjetividade e expressividade parece iniciar o percurso expositivo. Figuras como Isadora Duncan personificaram a urgência da *Ausdruckstanz* (dança livre) *Freikorperkultur* (cultura do corpo livre) sem restrições estabelecidas pelo *balett* clássico, inaugurando uma outra vivência do corpo e do palco, oscilando entre o êxtase e o furor, como Nijinsky na sua interpretação de *L'Après-Midi d'un faune*. A corrente expressionista alemã fomentou um importante intercâmbio entre a pintura e a dança, desde os artistas Ernst Ludwig Kirchner, Emil Nolde ao coreógrafo Rudolf von

³² MACEL Christine e LAVIGNE, Emma – *Danser sa vie – Art et danse de 1900 à nos jours*. (Catálogo da Exposição). Paris : Éditions du Centre Georges Pompidou. 2011, p.14

Laban ou as bailarinas Mary Wigman (cuja *Totentanz (Dança da Morte)* de 1926 se tornou emblemática deste período) e Gret Palucca.

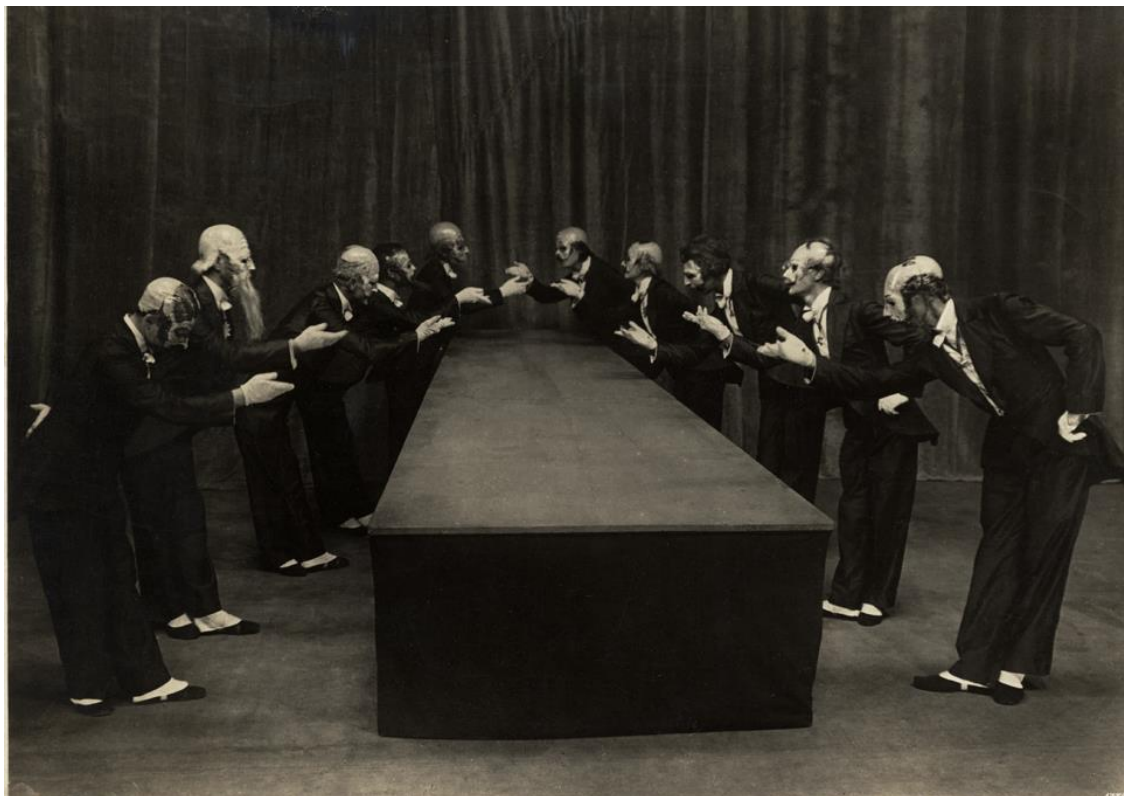


Figura 17. Kurt Jooss, *La Table verte*, 1932.

No seguimento desta experiência do expressionismo alemão, surge *Wuppertal Tanztheater* (dança-teatro) por Pina Bausch, (discípula do coreógrafo Kurt Jooss), que desenvolveu uma coreografia dominada por questões existenciais, onde os corpos são empurrados para a beira da exaustão, muitas vezes através de cenários marcantes, como um incalculável conjunto de cadeiras, um palco imerso por uma chuva de flores, ou ocupado por aglomerados de tijolos.

Em 1975, Bausch apresenta a sua interpretação de *A Sagração da primavera*, com composição musical de Igor Stravinsky e coreografia de Vaslav Nijinsky para os *Ballets Russes*, de 1913. Na sua versão todos os corpos parecem vulneráveis, lançados numa luta inevitável pela existência. Os bailarinos insistem, forçam os movimentos no chão, combatendo o peso da carne, convivendo com sons ferozes e dissonantes da composição dos gestos. O ritual de renovação das estações é apresentado como uma luta entre a vida e a morte. Os intérpretes dançam até a um ponto de exaustão, respirando com dificuldade: a terra recebe e funde-se com a sua pele molhada de suor.

O segundo ato, *Danse et Abstraction*, desenvolve a noção de “corpo abstrato”. Espelhando as inovações técnicas de um século XX cada vez mais industrializado, bailarinos, coreógrafos e artistas criaram um novo repertório de gestos e formas, convidando o corpo a cruzar o limiar da modernidade. No virar do século, inspirada pelo advento da iluminação elétrica, a imaginação criativa de Loie Fuller (a ela voltaremos de forma mais desenvolvida) concebeu uma espécie de *ballet cinétique*.

O impacto das suas *danses serpentine*s incidiu sobre os artistas, desde as “sinfonias cromáticas e rítmicas” de Sonia Delaunay à energia vibrante de Gino Severini e Fortunato Depero.

O Manifesto da Dança Futurista, da autoria de Filippo Tommaso Marinetti em 1917, defendia que se deveria procurar na dança o corpo ideal e múltiplo do motor, a “metalicidade,” a fusão do homem com a máquina, na geometria pura e livre de qualquer imitação. De Francis Picabia a Fernand Léger, de Theo Van Doesburg a Varvara Stepanova, a dança gera novas composições, novos ritmos abstratos, novos padrões, novas tessituras pictóricas, num qualquer “ballet mecânico”.

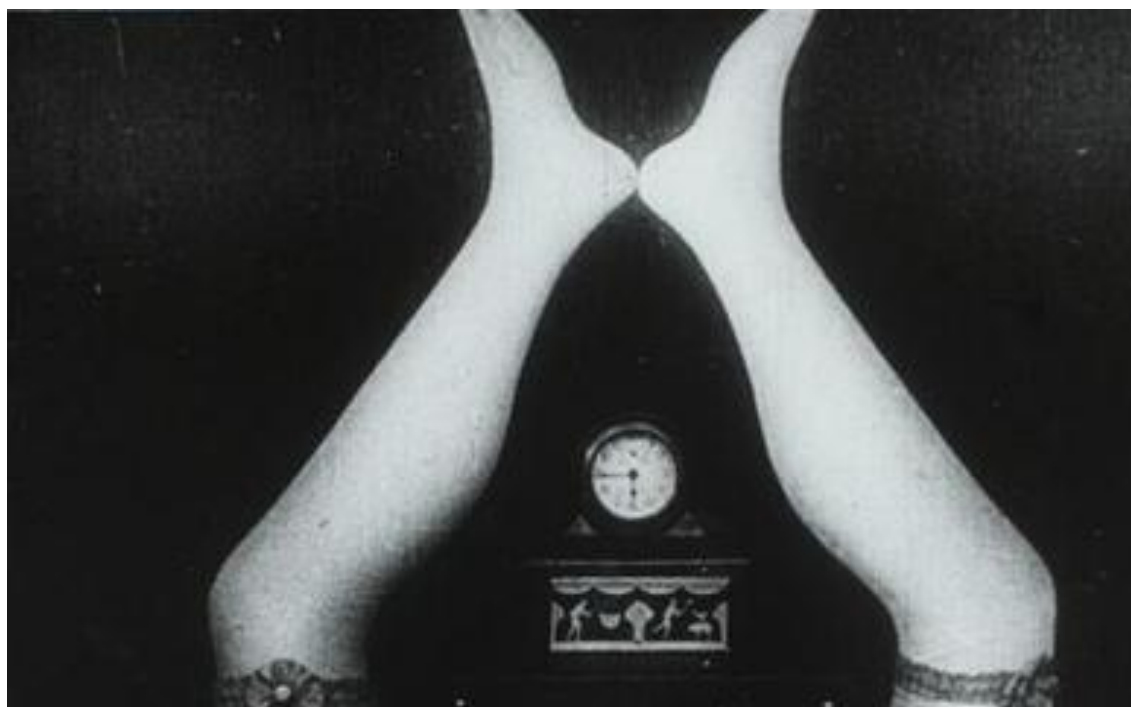


Figura 18. Fernand Léger, *still de Ballet Mécanique*, 1924.

Já o pensamento e o projeto interdisciplinar de Oskar Schlemmer, firmemente ancorado na relação do corpo, do espaço e da tecnologia, cuja premissa estética integra o mundo da tecnologia e do palco usando efeitos de iluminação para criar uma metamorfose,

transformando os corpos dos bailarinos geometrizados em elementos fantasmagóricos numa composição global. Enquanto pintor e escultor (colaborava com Wassily Kandinsky, Paul Klee, Johannes Itten, László Moholy-Nagy, Josef Albers na estrutura de ensino da Bauhaus) Oskar Schlemmer interessa-se por questões de índole formal e espacial transpondo a sua investigação para a prática performativa e cénica. A *Gestentanz* (dança dos gestos), de 1926-27, apresenta três figuras vestidas com as cores primárias executando um conjunto de gestos complexos, de carácter rigoroso e geométrico, que se fundem com ações banais como espirrar, rir, ou escutar, num palco construído tridimensionalmente por um enredo de fios.

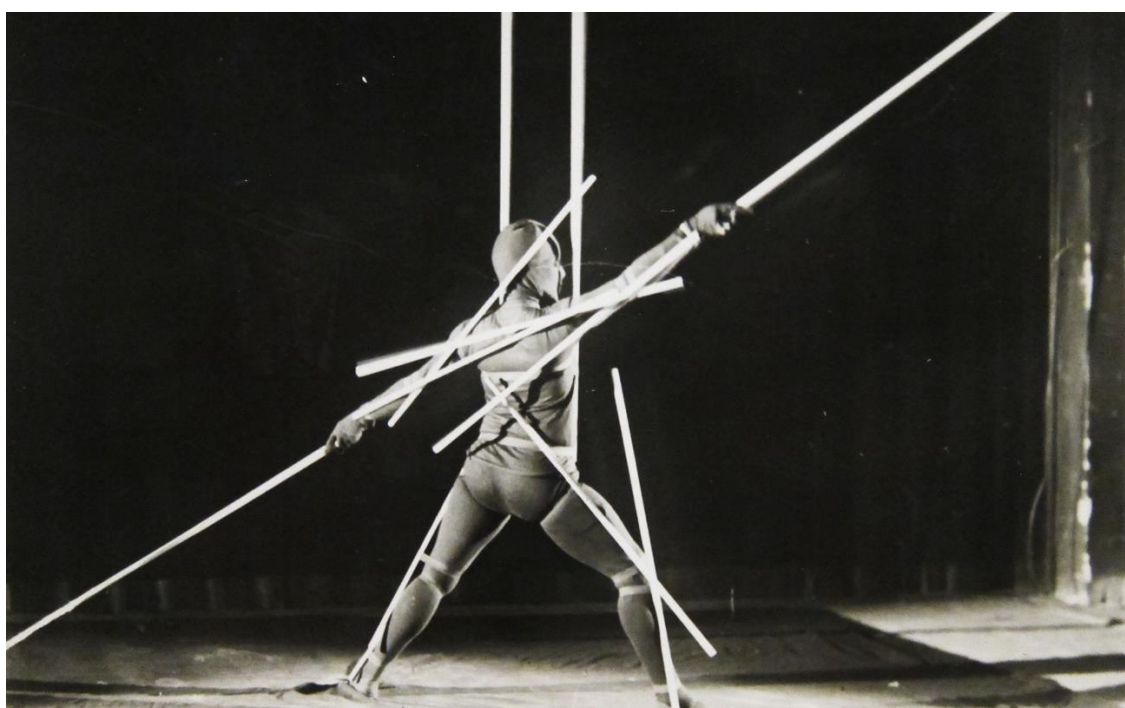


Figura 19. Oskar Schlemmer, *Stäbetanz*, 1927.

A geometria elementar da forma humana, o triângulo do tronco, o círculo do ventre, o cilindro do pescoço, braços e coxas, a esfera das articulações no cotovelo, joelho, axilas, a esfera da cabeça, dos olhos, do nariz ou a linha que liga o coração e o cérebro, a linha que une a vista com o que se vê, constitui o cerne do seu estudo e das suas produções teatrais e tem eco na obra de muitos artistas contemporâneos como Alwin Nikolais ou William Forsythe.

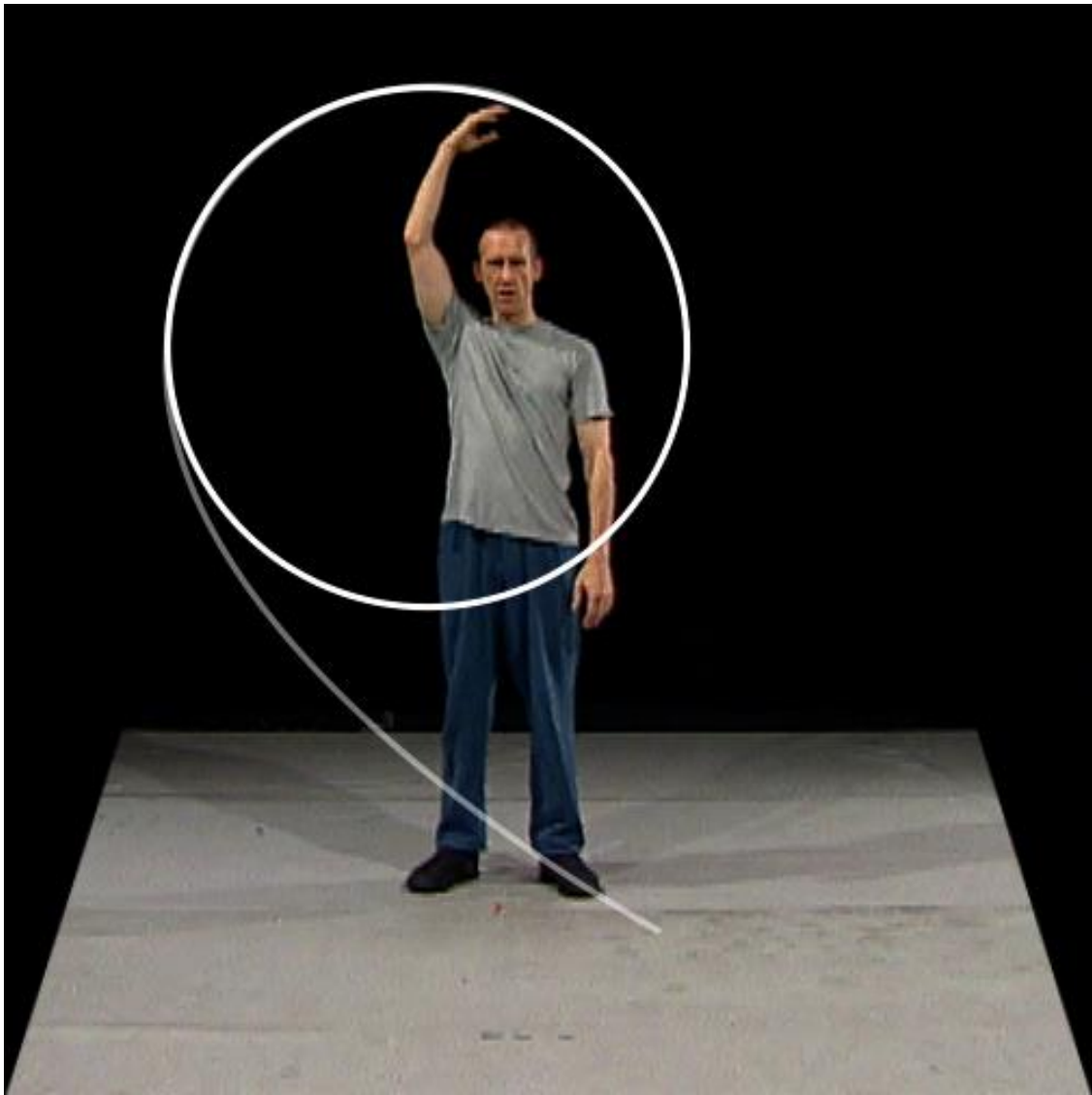


Figura 20. William Forsythe, *Lectures from improvisation technologies*, 2011.

A *Raumtanz* (dança do espaço), uma espécie de jogo com o corpo humano, em que a geometria do chão (quadrado, diagonal, círculo) é desenhada sobre o piso de dança, percorrida por três bailarinos com diversos ritmos e passos, revela o espaço com uma intensidade surpreendente, e isso acontece ao sabor das diferentes ações através da cinética da evolução do movimento. Não existem “imagens paradas”, à exceção do final, que acontece necessariamente com a chegada simultânea dos três ao centro.

O Ballet Triadique é realizado pela primeira vez no Landestheater Württembergisches, Stuttgart em 30 de setembro de 1922. Para Schlemmer, os performers, ou "figuras" (*Kunstfigur*), devem ser abstrações geometrizadas da forma humana, estando toda a composição coreográfica relacionada com três elementos básicos: forma, cor e espaço.

O espaço é definido pelas suas três dimensões: altura, profundidade e largura, incluindo também três formas básicas – círculo, quadrado e triângulo - e três componentes do *ballet*: figurino, movimento e música, evocando o espírito da *Gesamtkunstwerk*.

A linguagem pictórica da abstração geométrica, com base na utilização de formas simples colocadas num campo não-ilusionístico e dispostas em composições não-objetivas, evolui como a conclusão lógica da destruição cubista e da reformulação das convenções estabelecidos em torno da forma e do espaço.

De facto, no Cubismo o plano da pintura é encarado como um recetáculo de formas, uma superfície que deixa para trás a ilusão e procura a objetivação do mundo visível, logo, pode ser encarado como uma *construção*, um processo de experimentação confrontando e concretizando uma nova realidade, propondo uma figuração completamente antinaturalista, destruindo, de certa forma, as barreiras entre a abstração e a representação figurativa. Das vanguardas russas a Piet Mondrian (*De Stijl*) surge uma representação do mundo e das coisas segundo a pureza das formas ordenadas de acordo com a verticalidade e horizontalidade subjacente aos contornos da própria Natureza. Ora, Schlemmer, faz uma analogia entre o estar no mundo e o estar no palco estabelecendo um léxico que resulta das várias colaborações interdisciplinares.

A questão da origem do ser e do mundo, se no princípio era o verbo, a ação ou a forma – intelecto, ato ou fisicalidade – sentido, sucedido ou aparência – existe também no mundo do palco, distinguido entre: Sprechbühne ou Tonbühne (palavras compostas que se traduzem literalmente como “palco de falar” e “palco de som”, fazendo referência à ação principal a que se destinam), a plataforma de um evento literário ou musical; Spielbühne (“palco de representar”), a tribuna de um acontecimento corporal ou de mímica; e Schaubühne (“palco de olhar”), o palco cenográfico de um evento visual. Estas classificações correspondem a quem o pisa, nomeadamente: o poeta (escritor ou declamador) que compõe com palavras e sons; o ator que representa através da sua figura; o escultor que constrói com formas e cores.”³³

O terceiro e último momento da exposição, explora o intercâmbio entre a dança e a *performance*. Desde o Cabaret Voltaire em Zurique durante a Primeira Guerra Mundial, dança e *performance* são indissociáveis. Dançarinos como Mary Wigman, Emmy

³³Oskar Schlemmer citado por Bernard Blisténe, *Um Teatro Sem Teatro* (Espanha/Portugal: MACBA e Museu Coleção Berardo, 2007), 200.

Hennings e Suzanne Perrottet participaram na aventura Dada, e algumas figuras-chave surgiram nos anos vinte, como Valeska Gert ou Impekoven Niddy.

No final dos anos 40, o *Black Mountain College*, com a contribuição de John Cage e Merce Cunningham, estabeleceu-se como centro de um projeto alargado que entendia a dança contemporânea e a performance sobre a mesma perspetiva e com processos de criação idênticos. Como refere o coreógrafo, "Observem Jasper Johns e Robert Rauschenberg na pintura. Ambos utilizam a tela, como eu utilizo o palco."³⁴

Na década de 1950, na Costa Oeste dos EUA, a bailarina Anna Halprin fez uma incursão sem precedentes no diálogo entre a arte e a vida, a dança e a performance, através da realização de *Tasks* (1957), movimentos vinculados a atos do quotidiano, de natureza sócio-política.

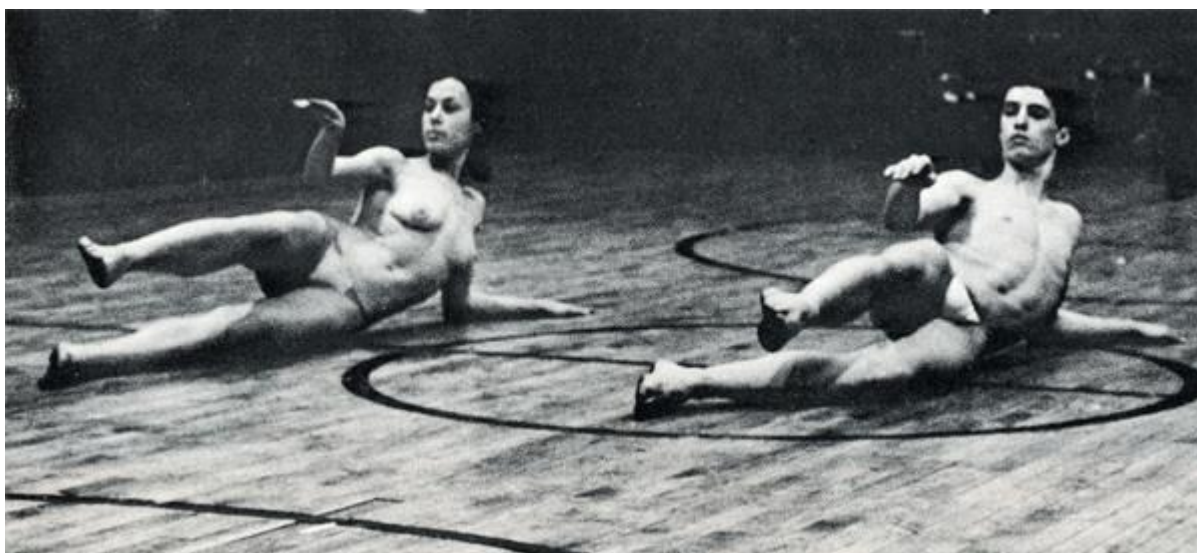


Figura 21. Yvonne Rainer e Steve Paxton, *Word Words*, Judson Dance Theater, 1963.

As inovações do *Judson Dance Theater* (com Yvonne Rainer, Trisha Brown, Steve Paxton, Fred Herko, Meredith Monk, David Gordon, Alex and Deborah Hay, Yvonne Rainer, Elaine Summers, William Davis, Ruth Emerson, Lucinda Childs ou Carolee Schneemann) em Nova Iorque na década de 1960, tornam o corpo em movimento num sismógrafo na procura da alma da sociedade contemporânea.

É na proximidade destes e outros criadores que Robert Morris desenvolve uma série de experiências coreográficas pioneiras, que o levam a reestruturar a linguagem e a finalidade da escultura (o que nos interessa particularmente). A partir de 1957, participa,

³⁴ Merce Cunningham citado por Christine Macel e Emma Lavigne, op.cit., 16.

com Simone Forti, nas experiências do *Dancer's Workshop* de Anna Halprin, em São Francisco.

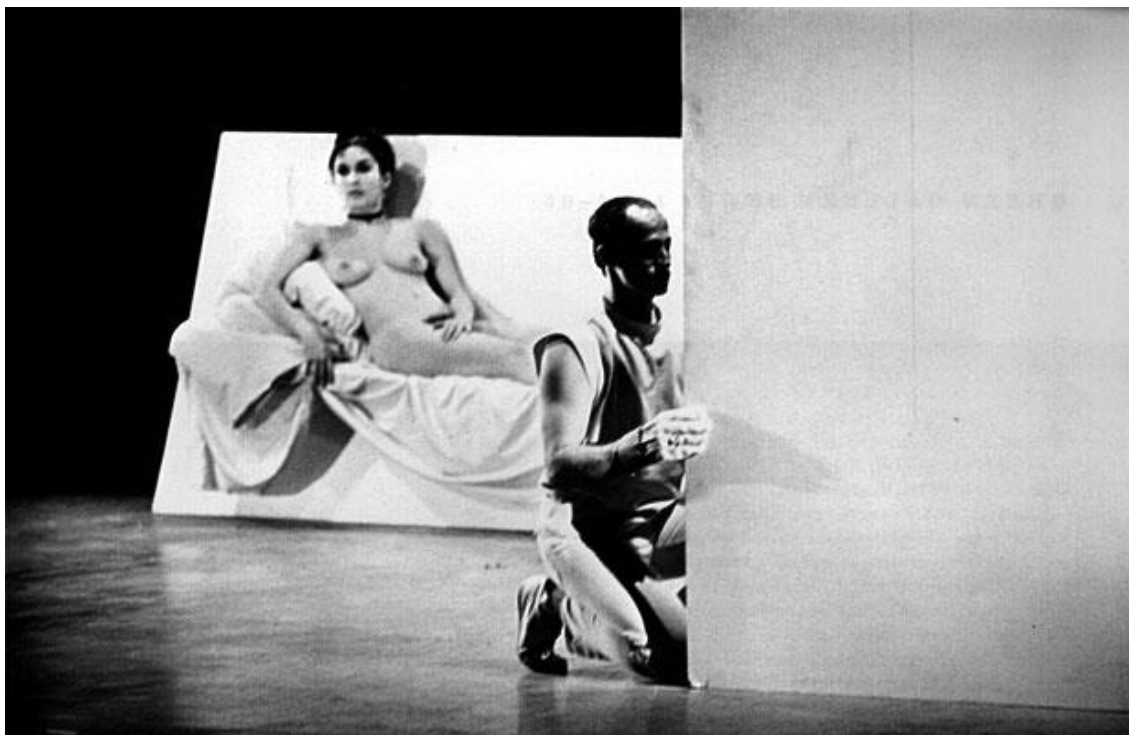


Figura 22. Robert Morris, *Site*, 1964.

Estas performances coreografadas conduzem a sua obra ao que Rosalind Krauss chama de “Mind/Body Problem”, isto na sequência de uma performance realizada pelo artista em 1964: *Site*, uma espécie de composição em tempo real, realizada com a colaboração de Carolee Schneemann. Em palco, de luvas e com uma máscara, uma espécie de molde do seu rosto (realizada por Jasper Johns), Morris manipula um conjunto de “planos”, “paredes”, placas em contraplacado branco ao som de uma música que remete para os ruídos de um estaleiro de construção civil. O artista abre, desvela, uma “caixa” (plinto?), um cubo branco primário, e dispõe, uma a uma as “paredes” no chão. Schneemann surge despida, posicionada ao jeito da *Olympia* de Manet. Em 1971, na Tate Gallery, Morris apresenta um conjunto de três instalações que se comportam como cenários, paisagens, palcos, *playgrounds*, compostos por formas simples com dispositivos vários, como planos inclinados, convidativos à interação do público. Manipulação, vivência dos espaços e confronto, parecem ser as premissas do artista. As relações que os espectadores estabelecem com cada uma destas estruturas possibilitam a realização de uma composição orgânica, dinâmica, mutável a cada

instante, num jogo contínuo entre objeto e corpo que, juntos, constituem pontos, linhas, e planos em constante movimento. Como o próprio refere, “ a minha intervenção no teatro compreende o corpo em movimento. Qualquer que seja a modificação ou a redução do movimento, independentemente da sofisticação do *medium* empregado, é o movimento que me interessa”³⁵.

Já com Merce Cunningham, o palco recebe composições de gestos e movimentos que o aproximam da prática da pintura. Em *Squaregame*, de 1976, Cunningham reúne treze bailarinos num palco. Estes experienciam um espaço delimitado (quadrado), e interpretam uma comunidade em constante metamorfose.



Figura 23. Merce Cunningham, *Points in Space*, 1986.

A coreografia compreende uma movimentação oscilante de ritmos, de velocidades, de relações entre os vários corpos, que ora interagem uns com os outros, ora se isolam nas periferias, nos cantos/vértices da “arena”. *Points in Space* (1986) é composto por incessantes idas e vindas, *assemblings* e dispersão. Para tal, são abandonados os idiomas estabelecidos pela dança clássica, sendo criado um léxico de gestos que nascem do acaso (*chance operations*), adotado por si como dispositivo de composição principal. A descentralização do espaço, o dismantelamento de um único eixo central, de um ponto

³⁵ Robert Morris, citado por Christine Macel e Emma Lavigne, op.cit., 262.

de fuga inequívoco, convocou um lugar não-hierarquizado onde todos os corpos se expandem por igual. A indeterminação como elemento fundador do gesto e da sequência dos movimentos, sobre influência do I Ching, *Livro das Mutações*, de alguns membros do Fluxus e de figuras como Cage, está na gênese da sua linguagem coreográfica, determinando a colocação dos pontos (bailarinos) no plano (espaço/quadrado), as diagonais que se cruzam, e as linhas que estendem na superfície da “tela”. A partir de 1989, Cunningham introduziu na sua prática coreográfica o programa *Life Forms*, um software 3D de criação de movimento virtual. A captação da imagem de um corpo real é depois transposta para um sistema informático que permite por exemplo, ilustrar a flexão de um joelho, determinar a altura ou o comprimento de um salto, indicar a localização exata de um bailarino no ecrã/palco, ou explicar a transição de uma ação para outra. Desde então, terá associado este *software* às operações do acaso no desenhar das suas coreografias, das suas composições. Esta *collage* reflete o processo de Cunningham, que a estabelece como premissa incontornável para a mecânica interna do seu projeto artístico, encontrando nas colaborações interdisciplinares a sua mais consistente manifestação, como com John Cage, David Tudor e Culver Andrew Gavin Bryars, Robert Rauschenberg, Jasper Johns (Time Walkaround, 1968), Andy Warhol (RainForest, 1968), ou Paul Kaiser e Shelley Eshkar do OpenEndedGroup.³⁶

Para Cunningham a dança é um evento, assim como o corpo é um evento, ou um acontecimento que experiencia o gesto resultante de procedimentos que o libertam de qualquer tecnicismo, linearidade ou função. Os seus processos inovadores, a dissociação da música e da dança, a introdução do acaso como momento criativo, o descentramento da cena e do olhar ou a desmultiplicação dos movimentos, conduzem a um novo espaço do corpo, aquele que é criado por *esse* mesmo corpo. Este corpo tem de partir do *zero*, ser pura gramática, centrar-se no gesto, na sua repetição e no seu significado. Com Merce assistimos à desconstrução de uma qualquer ortodoxia compositiva, onde o silêncio do corpo e do *lugar* sublinha o peso do gesto. Ao movimento ensaiado, profundamente tecnicista e formalista, alia uma espécie de movimento natural, ou

³⁶ O legado colaborativo teve reflexo em diálogos que se estenderam a outros criadores como Lucinda Childs com Frank Gehry; Elisa Monte com Tod Williams e Billie Tsien (que instituiu a arquitetura como *performer*), Frédéric Flamand com Dominique Perrault e também com Ai Weiwei, Jaafar Chalabi com Nacho Duato e William Forsythe com Nikolaus Hirsch.

acidental, “encontrado” no quotidiano e descontextualizado.³⁷ A estratégia inovadora de Cunningham afastou-o das estruturas narrativas, ao mesmo tempo que de uma qualquer causalidade ou expressividade artificial. Os dispositivos ilusórios, que promovem um alienamento do corpo, são destruídos por Cunningham nas suas coreografias objetivas. Ao corpo é dada a possibilidade de explorar novos movimentos, novas direções, novos espaços. Ao corpo é dada a possibilidade de ser real, de explorar o “aqui” e o “agora”. Ao corpo é dada a possibilidade de ser espaço, como nos diz Jean-Luc Nancy:

Os corpos não são um “cheio”, um espaço preenchido (o espaço está preenchido por todo o lado): são espaço *aberto*, e em certo sentido são o espaço propriamente *espaçoso*, mais do que espacial. Ou são aquilo a que se pode ainda chamar o *lugar*. (...) O corpo-lugar não está cheio nem vazio, não tem fora nem dentro, assim como não tem partes nem totalidade, funções ou finalidade. Sem pés nem cabeça em todos os sentidos, se assim se pode dizer. Mas esse corpo é uma pele diversamente dobrada, redobrada, desdobrada, multiplicada.³⁸

Olhemos de seguida, os casos de Anne Teresa de Keersmaecker e Jan Fabre, cujas criações tratam efetivamente do cruzamento entre as artes de palco e as artes plásticas, a imagem e a palavra (voz), na manifestação de um pensamento sobre o corpo, o escultórico, o cinemático, o fixo e o movente.

2.1. O corpo em marcha

Anne Teresa de Keersmaecker³⁹ caminha *contra* e a *favor* da claridade. O seu programa coreográfico move-se entre o *obscurecimento*, na capacidade de obscurecer ainda mais, para um absoluto desejo de metáfora, e a *luz*, como um processo de (des)construção e de transfiguração. Inspirada pelas paisagens naturais da Provença e pelas subtis expressões

³⁷ Sobre uma possível relação entre Cunningham e Duchamp ver Roselee Goldberg, *Performance: Live art since the 60's* (New York: Thames&Hudson, 2004).

³⁸ Jean-Luc Nancy, *Corpus* (Lisboa, Vega 2000), 16.

³⁹ Anne Teresa de Keersmaecker é a Artista Associada da cidade de Lisboa em 2012 e a apresentação de *Cesena*, juntamente com *En Attendant*, a sua criação de 2010 fazem parte da segunda etapa do percurso da coreógrafa na capital (O Alcantara Festival trouxe *Cesena* ao Grande Auditório do Centro Cultural de Belém, na sua versão de palco e *En Attendant* à Culturgest). *Cesena*, elaborada em colaboração com Bjorn Scheimzer e os *Ensemble Cour & Coeur* e *Graindelavoix*, estreou no Festival d'Avignon ao ar livre e de madrugada, versão que apresentou dia 16 de junho em Guimarães, no âmbito da capital europeia da cultura.

artísticas da era medieval, Anne Teresa De Keersmaeker concebeu o díptico constituído por *En Attendant* e *Cesena*⁴⁰. Ambas as peças são resultantes de uma estética e de um conceito comum – a *Ars Subtilior*⁴¹, género de composição musical franco-flamenga dos finais do século XIV, distinguida pela elegância abstrata e pela complexidade formal que ostenta. *En Attendant* foi estreada sob a luz do crepúsculo, e nela a coreógrafa movimenta os corpos na direção de uma escuridão anunciada e esperada: a da noite, a da morte.



Figura 24. *En Attendant* de Anne Teresa de Keersmaeker. Festival d'Avignon, 2011.Registo fotográfico.

Cesena é a madrugada dessa noite e o originar de uma nova aurora, em que o léxico coreográfico pluridisciplinar da autora de *Rosas danst Rosas* se expande, fazendo uma leitura ontológica (pela *performance* da companhia *Rosas*, aqui acompanhada pelo ensemble *Graindelavoix*, de Björn Schmelzer) da luz, da manhã e do nascimento do dia.

⁴⁰ *En Attendant* (2010) e *Cesena* (2011), estreadas no Festival d'Avignon: a primeira foi apresentada ao cair da tarde nos claustros da Église des Célestins e a segunda no pátio do Palais des Papes, antes do nascer do dia.

⁴¹ *Ars Subtilior* compreende um conjunto de notas médias ditas impossíveis de cantar e, por isso, normalmente executadas por instrumentos.

Em *Cesena* no momento em que o silêncio é quebrantado pelos gritos e pelo canto do primeiro bailarino em cena, outras vozes despontam do fundo do palco, quando ainda pouco pode ser vislumbrado pela plateia. A iluminação expande-se lentamente para os demais bailarinos cantores – ou cantores bailarinos – que se acercam dos espectadores com movimentos conjuntos e coordenados, logo revezados por interpretações singulares, desconstruídas e inquietas, numa possível referência ao *desassossego* noturno, cantado por um repertório da *Ars Subtilior*. Os figurinos simples, o cenário minimalista e o imenso círculo branco no chão, foram concebidos como representações da passagem do tempo e do estado anímico dos personagens através da variação cromática. O guarda-roupa, no início totalmente negro, pouco a pouco é substituído pelo azul, cinza, vermelho, lilás. A iluminação vai gradualmente suavizando, aclarando, convocando o nascer do dia, em sintonia com movimentos de dança mais leves, amplos e estruturados.

Esta “saudação ao dia” é uma continuação da obra *En Attendant*, na qual A.T.Keersmaecker criou um “quadro” que se desenvolve no sentido oposto: a transmutação do crepúsculo em noite. Que movimento é este que parece ter nascido no mais profundo da voz? O corpo do bailarino, *imagem suspensa de um som*, atravessa o palco desaparecendo no “negro”, como se compreendesse de que sofrimento fala o poema que dá nome à peça: *En attendant souffrir m’estuet grief payne* (“À espera, tenho que suportar penosos tormentos”). O movimento “colado” à voz é como se o canto fosse também ele, um movimento, estando a sua materialização envolta em mistério, em enigma, em *nuances* de claro-escuro, ou seja, o encontro entre a voz e o corpo ocorre no escuro de *En Attendant* e no surgimento da luz de *Cesena*, na passagem das trevas para a claridade.

Olhemos *Cesena* na sua primeira apresentação. Avignon, claustros da *Église des Célestins*, quatro e meia da manhã. O silêncio pesa sobre o auditório. No palco, ao centro, evidencia-se um enorme círculo de areia. Ouvem-se passos. Um homem canta e corre em torno do círculo. A única luz é aquela que a noite oferece. Outras figuras, sombras, silhuetas atravessam o palco numa coreografia quase impercetível, oculta. Os corpos vão resgatando de uns o movimento e a voz de outros, desenhando formas, constituindo o próprio tempo e o próprio espaço. Num jogo de fragilidades e intuições, o espectador é conduzido através da luz, ténue, que demora a acomodar-se, como se fosse negado o acesso ao que acontece em cena. O que a luz vai desvelando são

andamentos que reivindicam a sua **circularidade**, destruindo o ponto de vista bidimensional que a linearidade aponta. E a luz, aqui, surge somente quando os primeiros raios de sol são captados por uma prancha metalizada que alguém segura no topo de uma das ameias do palácio dos Papas e os faz atravessar o palco. Sente-se a suspensão da respiração dos *performers* que, dialogando com essa *fenda na escuridão* do palco, fundem-se num só corpo, agora liberto, agora revelado.

Com a passagem da noite para o dia, da sombra para a luz, as ações tornam-se mais libertas, etéreas, ligeiras, numa evolução lenta e suave, que resulta numa experiência quase hipnótica.



Figuras 25, 26, 27 e 28. Registos fotográficos da versão ao ar livre em Avignon de *Cesena* de A.T. Keersmaeker, 2011.

Na sua conceção coreográfica, A.T.Keersmaeker observa a energia transformadora que torna os corpos luminosos, perseguindo um ideal de *leveza*, de superação do *peso* e de resistência à gravidade, que, de certo modo, em *Cesena*, simboliza “a passagem da noite para a luz”. Qual é a natureza do corpo? Qual é a natureza do espírito? Qual a ligação entre os dois? A coreógrafa opta, propositadamente, por um vocabulário que se sustenta em elementos muito simples, como a marcha (o **passo**), que permite a deslocação no espaço, intensificando ou distendendo as ligações entre os corpos. A marcha é também uma forma de decompor o tempo e de o pensar a cada momento. É, por isso e em

simultâneo, o espaço e o tempo inscritos no corpo. O corpo é apresentado sem artifícios, dançando entre o invisível e o visível, entre a ausência e a presença, entre o claro e o escuro.

2.2. *Gesamtkunstwerk: encenar a metamorfose*

A ideia de obra de arte total atravessa toda a produção de Jan Fabre.

Com o projeto *L'ange de la metamorfose* (2008) Fabre é o primeiro artista contemporâneo a ser convidado para intervencionar o museu, entre mestres como Van Eyck, Van der Weyden, Bosch, Metsys e Rubens, tão presentes no seu universo.

A metamorfose, aliás, é um conceito-chave em qualquer abordagem para o curso artístico de Jan Fabre, em que os humanos e a existência animal, assim como o corpo e as suas imagens, estão em constante interação. O seu trabalho como artista é um ato poético de resistência sob a bandeira da beleza, uma celebração da vida como uma preparação para a morte.

The Power of Theatrical Madness (2012) exalta a antiga glória do teatro, com recurso a veludo, vermelho escuro e ornamentos dourados. O zumbido suave vindo da audiência, o som de taças de champanhe em salões imponentes, a euforia de atores e atrizes que transmitem o sentimento e o excesso da teatralidade barroca encontram ecos no título da peça. Nela, o teatro dos séculos XVIII e XIX, é exposto como o desvio favorito para a criação. O “poder da loucura teatral” é postado em cena na tentativa de justapor dialéticas e metáforas através de uma espécie de instalação cenográfica (ou cenografia instalativa) - composição frenética onde os performers lidam em palco com as imagens videográficas dos seus corpos (e as suas sombras) ao mesmo tempo que com projeções de grande escala de pinturas clássicas e maneiristas de Michelangelo e Raphael. A “trans-posição” dos vários corpos (físicos, pictóricos, cinematográficos, reais, imaginários ou virtuais) ressoa na habilidade do gesto quotidiano e da ação extraordinária que constroem a “cena”, onde a fábula e a tragédia caminham lado a lado com *As Roupas Novas do Imperador*, de Hans Christian Andersen e a marcha fúnebre de Siegfried, de Richard Wagner. As múltiplas passagens entre imagens e corpos em palco articulam-se numa ode à ideia de *Gesamtkunstwerk*, ao som de (também) Richard Strauss, Othmar Schoeck, Bizet e Wim Mertens.

É ainda a relação entre Richard Wagner e Friedrich Nietzsche (entre Apolo e Dioniso, segundo Fabre) que constitui o ponto de partida para *Tragedy of a Friendship* (2013). Homens sós, seres imortais, cisnes e espadas confrontam-se ao longo de três horas e a partir de trechos musicais (entre os quais de Moritz Eggert), motivos visuais e malabarismos corporais possibilitados pelo porte atlético dos bailarinos da companhia Troubleyn. *Lohengrin*, *Das Rheingold*, *Rheinmaidens* e mais especificamente *Götterdämmerung* mostram a intensidade de um diálogo vigoroso (pouco ortodoxo) que Fabre pretende ser representativo de um confronto de corpos-imagens-ideias que protagonizam uma *mise-én-scene* profundamente hibridizada.



Figura 29 e Figura 30. Jan Fabre. À esquerda *The power of theatrical madness* (2012). À direita *Tragedy of a Friendship* (2013).

O projeto *Mount Olympus / 24H (To glorify the cult of tragedy)*, de 2015, é um ataque ao tempo: todas as ações ocorrem dentro dessas 24 horas. Da mesma forma, apresenta-se também uma unidade clara de espaço: o palco - espelho negro do mundo, onde a imaginação se acende por um instante para tornar a desvanecer.

Fabre intensifica o “momento”, aquele eterno “aqui” e “agora” possibilitado pelo teatro, num vórtice de imagens que situam o espectador no âmago de um labirinto transtemporal, onde as várias experiências fazem coincidir o fim e a eternidade, o ontem e o amanhã, o sono e a vigília, o sonho e a realidade.

O presente está como que congelado, suspenso entre paisagens. Este é um projeto monumental no qual trinta artistas e quatro gerações surgem em palco, num formato excecional que explora os limites do que pode ser dito e mostrado em cena. Os performers, atores, bailarinos, músicos, ginastas, habitam o palco durante 24 horas, sem interrupção, num fluxo prolongado, num grito contínuo. Adormecer e acordar em palco parece ser a condição para a **metamorfose**, através de imagens-corpo que constituem esta cápsula do tempo e que viajam para cá e para lá do corpo e da mente, como **esculturas vivas**.



Figura 31. Jan Fabre, *Mount Olympus / 24H (To glorify the cult of tragedy)*, projeto on-going.

A ambição de Fabre é a “reencarnação” do homem, usando um corpo livre e poderoso como ponto de partida. Um corpo que tem inteiramente em si reconciliado a sua própria natureza, impulsos e instintos, que tem desenvolvido concomitantemente a sua individualidade espiritual e animal, tornando-se capaz de diferentes modos de ver, sentir e de comunicar. Um dos motivos centrais da sua obra é então este corpo, com cujos fluídos já criou desenhos, performances e peças teatrais, na procura de uma realidade efervescente (porque trágica), pontuada por anotações intermitentes de clarividência, onde a luz e a profunda escuridão coexistem.

Ora, com Fabre, este corpo não está completo, ao contrário, está em constante formação, como uma espécie de *work in progress* (*I'm a mistake* de 2007 é disso exemplo). *Requiem für eine Metamorphose*⁴² enfatiza esse espírito *on going*, a transitoriedade da matéria e o processo de metamorfose inerente: o momento de transição (passagem)⁴³. Como *Requiem für einen jungen* de Bernd Alois Zimmermann Dichter (1969), a produção torna-se um documento de arquivo, em que é feita uma colagem de acontecimentos marcantes das últimas décadas através de fragmentos sonoros: as vozes em pânico das vítimas do 11/9 ou as vozes de triunfo sobre a queda do muro de Berlim são disso exemplo. O caixão-palco torna-se, assim, uma caixa de ressonância, em que a história recente (e as suas vozes) é transportada para o túmulo.

3. *She is a femme fatale* – Conceitos “em cena” 1

O interesse do Pós-modernismo pela temática do corpo tem algo de antropomórfico, em relação direta com as práticas da *body - art* dos anos de 1960 e 1970, apresentando um corpo que procura o seu duplo no terreno do simulacro, do artificial, do pós-orgânico e do tecnológico, por um lado, e por outro lado do abjeto e do traumático.

Este corpo tanto resulta da proliferação das teorias da subjetividade (de Goethe a Nietzsche, de Freud a Lacan e em especial de Deleuze com Guattari), como do multiculturalismo, ou da pluralidade, é um corpo que se debate no epicentro de inúmeras propostas artísticas relacionadas com a identidade, o gênero ou a tecnologia ou a política: este corpo apresenta-se como temática, conceito e proposta, ou seja, como interlocutor entre o eu e o outro, o eu e o mundo. O corpo é entendido como um lugar para o qual convergem e no qual se projetam os discursos da crítica e das práticas artísticas, onde se reflete tanto a experiência individual do corpo metodológico, como a experiência coletiva do corpo social – rasgado e exibido.

O ser humano é, esta noite, este nada vazio que contém tudo na sua simplicidade, uma riqueza interminável de muitas representações, imagens, nenhuma das quais lhe pertence,

⁴² O registo videográfico desta peça teatral/operática foi apresentado na exposição *Observadores: Revelações, Trânsitos e Distâncias*, com curadoria de Ana Rito, Hugo Barata e Jean-François Chougnnet, Museu Coleção Berardo, 2011.

⁴³ Epítome da reencarnação, a borboleta, personagem principal da trama operática, instaura o riso e lembra aos mortos o segredo da transformação. Todos os outros personagens se relacionam de alguma maneira com o ritual de transição da morte para a vida.

ou que não são presentes. Esta noite, o interior da natureza, que aí existe – puro eu – em representações espectrais, é a noite circundante, de onde emerge aqui uma cabeça ensanguentada, ali outra aparição branca e aterradora, que de repente vem e depois desaparece. Observamos esta noite quando olhamos os seres humanos nos olhos – por dentro de uma noite que se torna terrível.⁴⁴

O enclausuramento do sujeito sobre si, sobre o seu corpo, parece ser condição para uma apreensão subjetiva do mundo que coloca em marcha um dispositivo que possibilita a leitura de múltiplas narrativas.

A exposição *She is a Femme Fatale*⁴⁵ não pretende ser um projeto curatorial de cariz panfletário ou de manifesto, antes pretende incluir-se no renovado interesse pelas práticas artísticas de meados dos anos 1960, em que as teorias feministas, de autoras como Linda Nochlin, abrem a discussão acerca dos fatores sociais, económicos e políticos que, por uma razão ou outra, retardaram o surgimento relevante de artistas mulheres no panorama internacional das artes visuais. As práticas destas autoras desbravam caminho e enraízam meios expressivos operantes importantes para a segunda metade do século XX como a performance ou o happening.

A exposição é apresentada no Piso -1 do Museu Coleção Berardo e é estruturada num espaço de conceção intimista. De quarto em quarto encontramos uma história, dissecamo-la, digerimo-la e reinventamo-la: “corpo a corpo”. Um conjunto de nove salas é atravessado por uma linha diretriz, onde o início do século é representado pela artista francesa Louise Bourgeois (Paris, 1911), refletindo acerca das influências surrealistas numa obra como *Torso (Self-Portrait)*, de 1964, seguida de uma fotografia de grande formato da norte-americana Cindy Sherman (Glen Ridge, New Jersey, 1954), *Untitled (Vivienne Westwood)*, de 1993, em que a construção de personagens grotescas explora a condição da imagem do corpo pós-moderno. Sem estar organizada segundo uma perspetiva histórica ou cronológica, *She is a Femme Fatale* estabelece-se como uma trajetória de relações temáticas.

Veja-se, a título de exemplo, a inesperada proximidade conceptual entre Louise Bourgeois e Hannah Villiger que, sendo escultora de formação encontra na fotografia a

⁴⁴Slavoj Žižek, *As Metástases do Gozo, Seis Ensaios Sobre a Mulher e a Causalidade* (Lisboa: Relógio D'Água, 2006), 59.

⁴⁵Exposição com curadoria de Ana Rito e Hugo Barata, Museu Coleção Berardo – MCB/CCB, 2009.

Por ocasião da exposição é lançado o livro *Casa de Bonecas – Propostas Contemporâneas sobre a Mulher e a Subjetividade* da autoria de Ana Rito.

possibilidade de trabalhar o corpo enquanto escultura, de explorar os volumes, como Bourgeois, nos quais, através de uma aproximação abstratizante, em que o fragmento se torna discurso, estabelece uma espécie de autobiografia não representacional. Artistas como Ana Mendieta possibilitam aqui uma importante referência às práticas performáticas dos anos de 1960 e 1970. O corpo sofre tensões, mutilações, é exposto ao trauma e a ferida é aberta, como num campo de batalha. Neste sentido observe-se também a obra de Adriana Varejão. São também apresentadas obras de outras artistas, tais como Francesca Woodman, Esther Ferrer, Aino Kannisto, Manuela Marques, Nan Goldin, Rosângela Rennó, Margarida Correia, Shirin Neshat, Paula Rego, Pilar Albarracín, Guerrilla Girls, Suzanne Thémelitz, abrangendo meios operantes diversos que incluem a pintura, a escultura, a fotografia, o desenho, o filme, o vídeo, a performance e a dança contemporâneas⁴⁶.



Figura 32 e Figura 33. À esquerda Rosângela Rennó, *Espelho Diário* (2001), À direita Gina Pane, *A hot afternoon 3* (1978).

She Is a Femme Fatale#2 é o segundo momento do projeto, agora sediado na Biblioteca do Campus Universitário da Universidade Nova de Lisboa, possibilitando uma apresentação inesperada e extremamente direta. Estruturada sem recorrer a uma organização cronológica ou a uma perspectiva histórica, *She Is a Femme Fatale#2* explora o espaço dos Pisos -1, 0, 1 e 2 da Biblioteca da FCT-UNL, numa sucessão de pontos de ancoragem que pretendem “contaminar” toda a biblioteca, perspetivando uma

⁴⁶ No âmbito deste projeto existe toda uma programação de eventos e intervenções: a coreógrafa e bailarina Rita Lucas Coelho apresenta uma proposta performativa intitulada *In bits and pieces; Rendez-vous*, conferências-performance concebidas e realizadas pelos curadores; Sessões de leitura a partir de excertos de textos de vários poetas portugueses, nas quais as palavras, os universos imagéticos, e as suas plasticidades, são interpretados, numa ação que funde som e silêncio, e convida o público à participação e à contemplação; *One Woman Show*, ciclo de filmes em colaboração com o *Festival Temps D'Images*.

postura próxima e relacional das obras da Coleção Berardo com o público universitário, mas também com o público limítrofe residente do Campus. São expostas obras de Cindy Sherman, Helena Almeida, Ana Mendieta, Adriana Molder, Jemima Stheli, Tracey Moffatt Sarah Morris, Beatriz Milhazes, Adriana Varejão, Fiona Era, Nicky Hoberman. Fernanda Fragateiro, Rebecca Horn, Ana Hatherly, Nikki de Saint-Phalle, entre outras.

Desta exposição parece-nos pertinente destacar duas artistas portuguesas, Vera Mantero⁴⁷ e Helena Almeida, que convocam conceitos e pluralidades processuais que interessam à presente investigação (mais concretamente ao trabalho artístico em desenvolvimento). Aliás, a colaboração direta da coreógrafa, na conceção da instalação das suas obras, acresce em muito, ao estudo e análise dos processos que conduzem à hibridez, coluna dorsal deste projeto.

3.1. Quando o corpo é um acontecimento



Figura 34 e Figura 35. À esquerda, Exposição *She is a femme fatale*, vista da instalação de *Olympia* de Vera Mantero, Museu Coleção Berardo, 2009. À direita, *still* do registo videográfico da performance.

Na peça *Olympia* (1993), realizada a partir da pintura homónima de Édouard Manet, Vera Mantero, numa nudez total ressalvada apenas por uns chinelos de quarto, atravessa numa diagonal o palco do teatro, lentamente, arrastando uma cama de ferro presa ao seu braço esquerdo, como se se tratasse de um pesado fardo. Nela, ensaia a pose, insiste na imobilidade, sendo vencida pela gravidade.

⁴⁷ A coreógrafa volta a colaborar noutro projeto expositivo, *A Visão Incorporada/The Embodied Vision – Performance para a câmara* (2014) como veremos mais à frente no Capítulo 2.

Esta performance é, no projeto expositivo *She is a femme fatale*, reconfigurada a partir de uma espécie de transferência entre representações (pictórica e performativa). *Olympia* (ou melhor, a gravação vídeo do espetáculo ao vivo), é exposta “novamente” enquanto” pintura”, sendo recontextualizada no objeto da instalação (moldura).

Mais uma vez, Mantero apodera-se das outras artes e disciplinas de forma a citar o que necessita para a sua dança, para que a dança seja - toda ela - mais aberta. Aliás, é recorrente o recurso a objetos que (numa referência a Kantor) rapidamente adquirem estatuto de personagem e com ela constroem todo um léxico próprio.

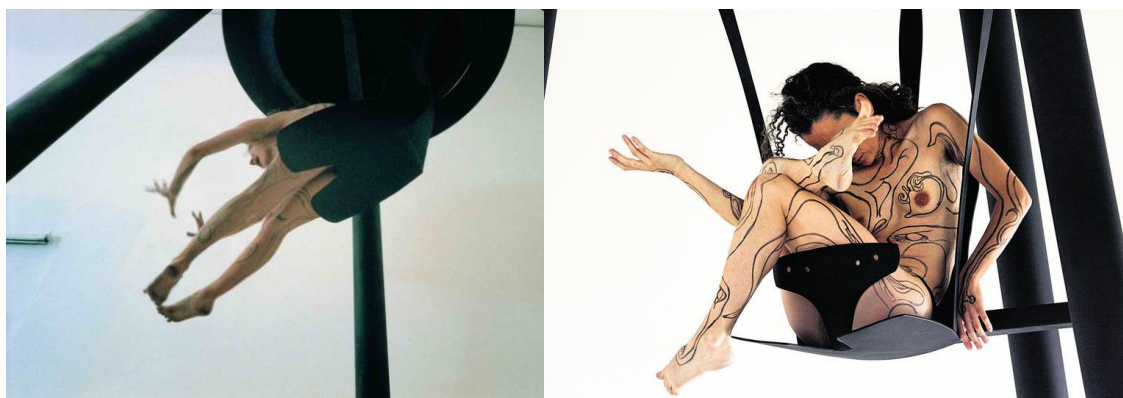


Figura 36 e Figura 37. Vera Mantero e Rui Chafes, *Comer o coração*, registros da performance, 2004.

Comer o coração (2004) e *Vera Mantero & Guests - Vamos sentir falta de tudo aquilo de que não precisamos* (2010) são disso exemplo.

Comer o Coração consiste numa performance de Vera Mantero sobre estruturas em ferro criadas por Rui Chafes: duas grandes esferas de ferro negro abertas e com dois assentos unidos por um estreito corredor, estando a coreógrafa suspensa num deles.

Um corpo que deixa para trás o chão, um corpo que não precisa do chão é uma das maiores utopias da dança. Uma escultura que existe no ar, como uma voz ou um silêncio, é uma das utopias da escultura. Esta colaboração coloca estas utopias em cena. O acontecimento é o corpo de Mantero, desenhado, instalado, coreografado, visto, vivo, suspenso. E é esse corpo que a tudo dá sentido.

Já *Vera Mantero & Guests* parte da definição etimológica da palavra objeto: *vamos sentir falta de tudo aquilo de que não precisamos* mostra-nos objetos do mundo. Entre esses objetos e quem os manipula há um efeito de ricochete, um movimento de revelação de sentidos outros, inesperados. Entre esses objetos, quem os manipula e o espectador há um triângulo – uma tensão que empurra as margens das ideias e das

sensações até à vibração dos símbolos. Perante estes objetos, os gestos conduzem a outros gestos e, como em todo o gesto, há corpos que se abrem, se fecham e se apartem apertam. São objetos do mundo, em contacto e em curto - circuito, algures a caminho entre o lado material e o lado etéreo das coisas, entre o quotidiano e o onírico, entre o genérico e o excecional. É nesse ‘trocar as voltas’ ao mundo de todos os dias – esse mundo de objetos – que podemos tocar um outro lado das coisas. E nesses objetos contam-se máscaras, bonecos e cabeças de manequim (que interessa reter).



Figura 38 e Figura 39. Vera Mantero & Guests - *Vamos sentir falta de tudo aquilo de que não precisamos*, registos da performance, 2010.

Outro diálogo que Mantero privilegia é aquele que estabelece com as imagens moventes, para as quais a dança é tão apelativa (como aprofundaremos mais à frente). A sua colaboração com Miguel Gonçalves Mendes, numa coprodução do *Festival Temps d'Images* e o *Circular-Festival de Artes Performativas* resulta numa criação conjunta na qual se cruzam, precisamente, as suas áreas de criação artística – a dança e o cinema. Deste cruzamento surge *Curso de Silêncio*, dois filmes (a montagem de cada um dos filmes corresponde à visão pessoal de cada um destes criadores) baseados no universo imagético de Maria Gabriela Llansol. Para a construção do guião destes filmes partiu-se de diferentes livros e entrevistas da autora que permitiram não só abordar a sua obra de uma forma transversal como também trabalhar uma das suas ideias centrais da, chamadas “cenas fulgor”, imagens nucleares em que a temporalidade ou

a espacialidade são inexistentes e cujo “encadeamento” segue um desígnio que escapa ao leitor (leia-se espectador), impossibilitando assim a sua classificação. A exposição *She is a femme fatale* apresenta a versão de Mantero. Nela, os objetos voltam a assumir um papel central na trama, movimentando-se por entre espaços e tempos que só os corpos em trânsito produzem. Aqui, a palavra, o texto dito, o texto impresso, direcionam todo um estar no mundo. Os corpos parecem fugir à poesia, para a ela voltarem sem demora. Porque a ela pertencem, porque dela se alimentam. E este processo interessa-nos particularmente.



Figura 40. Vera Mantero, *still de Curso de Silêncio* (com Miguel Gonçalves Mendes), versão de Vera Mantero, 2007.

3.2. O corpo-lugar: ponto, linha e plano

*Para representar o meu corpo tenho de fazer figurar muitos outros corpos.*⁴⁸

Dentro das suas propostas estéticas, Helena Almeida reflete sobre a pintura e o suporte da pintura enquanto conceito e possibilidade transformadora e transmutável – o corpo/objeto da pintura e a pintura como um corpo/objeto.

⁴⁸ Carlos Vidal, *Pecado Expição Redenção (Uma mulher em tempos sombrios)*, in Helena Almeida (Santiago de Compostela: Centro Galego de Arte Contemporânea, 2000), 187.

O seu corpo é apresentado como signo, como matéria que se posiciona no espaço do estúdio e se apresenta como laboratório onde ensaia e experimenta, onde coloca objetos em diálogo e em confronto com o tempo e com o lugar.

Com Helena Almeida deparamo-nos com o “que está para vir”, ou com o “que ficou para ser visto” (em *Estudo Para Dois Espaços*, 1977, por exemplo) e entendemos estes instantes como premissas de um trabalho que se fragmenta na constante relação entre o visível e o invisível. É o corpo da artista que lá está. É o seu suporte, completamente esvaziado para conter todos os corpos do mundo – a presença de uma ausência, assim como quem procura o outro em si mesmo. Assistimos a um jogo subtil de (des)encontros e de deambulação física ao mesmo tempo que conceptual. O ponto, a linha e o plano são elementos estruturais reconfigurados por Almeida. Veja-se a linha que passeia sobre o seu rosto, veja-se o seu corpo como uma zona negra, que se situa muito lentamente no espaço ou a fenda que se abre num plano por onde a artista escapa. O seu corpo é agora esse ponto, essa linha e esse plano.



Figura 41 e Figura 42. À esquerda Helena Almeida, *Estudo Para Dois Espaços*, 1977. À direita algumas páginas do seu “arquivo morto”, desenhos preparatórios.

Tentar abrir um espaço, sair custe o que custar [...], passou a ser uma questão de condenação e de sobrevivência. Sinto-me quase sempre no limiar onde esses dois espaços se encontram, esperam, hesitam e vibram. É uma tentação aí ficar e assistir ao teu próprio processo, vivendo um sonho com duas direções.⁴⁹

A construção do gesto, do ato, propõe uma narrativa não-linear, num programa de significações que sustentam o diálogo entre a arquitetura do corpo e a arquitetura do espaço. O trabalho de Almeida desenvolve-se em torno desta possibilidade, a da projeção/construção de um lugar, físico ou psicológico, onde consiga experienciar o movimento, a lentidão, a luz e a escuridão. A artista apresenta a sua linguagem, com silêncios e ruídos próprios, na tentativa de contar a sua história, a sua “experiência do lugar”, sem contudo revelar a sua performance na totalidade. Limitamo-nos a seguir o rasto deixado pelo corpo, por vários corpos (veja-se, a título de exemplo, *Sem título*, 1996-1997). Habitar o lugar, experienciar o corpo dentro do corpo, parece ser a condição para uma introdução às problemáticas de Helena Almeida, que propõe questionar as mecânicas da representação, da receção e da revelação.



Figura 43. Exposição *She is a femme fatale*, 2010. Biblioteca Campus da Caparica. Ao centro, Helena Almeida, *Sem Título*, 1996-1997.

⁴⁹ Helena Almeida citada in *Helena Almeida*, op. cit., 88.

Qual é o regime destas imagens fotográficas na relação que esquivam com a prática performativa, qual a relação com a pintura que teima, até fisicamente, em “romper” nas imagens fotográficas, e, finalmente, que corporalidade se mostra nesse corpo abstrato que habita os seus trabalhos?

O dismantelamento do espaço pictórico (e do quadro), e a noção de “fenda aberta” sobre a superfície da tela como passagem, canal para um outro espaço, operam como veículos para a conceção de uma espacialidade que é apressadamente conectada ao corpo.

A década de 1960 fecha-se com uma introdução à fotografia que assiste uma performatividade que, nascida da pintura e da sua crítica, traça uma curva assente na desconstrução e posterior extensão da questão espacial.

O problema da encadeação entre as duas dimensões do espaço pictórico e as três dimensões do mundo é diluído através do uso do próprio corpo entendido enquanto suporte da tela, ou transformado em “tela movente”.

O final da década de setenta é “habitado” por uma enorme série intitulada *Sente-me, Ouve-me, Vê-me*, de 1978/9, na qual os vocativos acompanham situações que lhe são opostas: as imagens intituladas *Sente-me* representam a incapacidade de sentir o outro; as imagens intituladas *Ouve-me* nascem da impossibilidade de pronúncia da palavra ou do “peso” do silêncio; a peça *Vê-me* resulta do registo sonoro (amplificado) de um desenho a ser realizado, a grafite sobre o papel como uma reflexão. Esta série é também a primeira a incluir uma peça videográfica.

O período seguinte de Helena Almeida é caracterizado pela “apropriação do lugar”, do estúdio da artista, permanentemente presente nas séries fotográficas.

Esse espaço, que identificamos pelo chão, repete-se fotografia após fotografia (ou desenho), instituindo-se como o “zona” na qual a artista atua, reforçando o caráter performativo do seu trabalho, agora converso numa ação que resulta numa soma de imagens.

O espaço é tomado como um campo atingido pelo seu constante reconhecimento (fator reforçado pela presença de vários elementos “cénicos”), o que será evidente no vídeo *A experiência do lugar*, de 2004, obra apresentada no segundo momento da exposição *She is a femme fatale*. Nele, a artista explora, de joelhos, o estúdio, manipula os seus objetos – o banco que surge em tantas obras, um candeeiro – numa ladainha *quasi* – religiosa.



Figura 44. Helena Almeida, *A Experiência do Lugar*, 2004.

À equação rizomática (porque múltipla, porque aberta) que é a obra de Helena Almeida, devemos adicionar este elemento: um caráter ritualístico (performativo) presente na constância e na repetição. Esta é uma dádiva do corpo que, imagem após imagem, se oferece ao nosso olhar, ao nosso próprio corpo.

Parece-nos pertinente referir neste ponto a possibilidade de reflexo, de eco, que a obra de Almeida parece conseguir na “superfície do mundo”, mais especificamente, na produção de outro criador, na medida em que são estes interstícios e transferências que conduzem a manifestações de natureza hibridizada.

A conferência-performance *I was here* (2008), de João Fiadeiro, revisita a peça *I am here*⁵⁰ criada em 2003 que, por sua vez, visita o universo de Helena Almeida. Este “hábito” de visitar, re-habitar, viver a mesma coisa, mas de um outro prisma, de uma outra perspetiva, acompanha desde sempre o *modus operandi* do coreógrafo. O dispositivo da “conferência-demonstração”, lugar híbrido entre a apresentação e a representação, entre a performance e o documento, amplifica ainda mais esse modo de operar, possibilitando a experiência simultânea do estar “presente-ausente” tão caro ao pensamento de Fiadeiro.

⁵⁰ *I am here*, estreia primeiramente no Centre George Pompidou em 2003 e apresenta-se por duas vezes no Centro Cultural de Belém em Lisboa, primeiro no âmbito da retrospectiva da Helena Almeida (em 2004) e depois no Festival Alcantara (em 2005).



Figura 45. João Fiadeiro, *I am here*, 2003.

No concreto, *I was here* expõe – através da apresentação de filmes, fotos, textos, maquetes, pequenas demonstrações, etc. – o modo como se deu o encontro com o trabalho de Almeida; o encontro com a própria artista; a forma como se desenrolou, nas diferentes escalas, o deslocamento entre o afeto original, a formulação do enunciado e a manifestação da obra; e a forma como se processou a relação com os diversos colaboradores, sobretudo com o artista visual e arquiteto Walter Lauterer, autor da cenografia-escultura que recebe o corpo de João Fiadeiro em *I am here*.

O diálogo entre o corpo e o espaço é central para o coreógrafo para quem todo o movimento é escultórico.

4. Entre a encenação e o documento

Em *The performativity of performance documentation*⁵¹, Philip Auslander propõe que a documentação de uma performance tem duas categorias: documental e teatral. (Partindo de dois exemplos: Chris Burden, *Shoot* de 1971 e *Leap into the void* de Yves Klein de 1960). A 1ª categoria, documental, assume-se como o registo de uma ação que decorreu

⁵¹Philip Auslander, Barbara Clausen e Nina Krick, *After the Act/ The (Re)Presentation of Performance Art* (Nürnberg: Verlag Moderner Kunst, 2006).

numa determinada relação espaço-temporal, ou seja, é ao mesmo tempo registo e evidência dessa mesma ocorrência. A ideia de que a imagem documental (fotográfica, videográfica ou fílmica) permite ou dá acesso à realidade da performance deriva da conceção geral e ideológica inerente à genealogia da fotografia. O seu realismo trivial cria a ilusão de uma correspondência exata entre significante e significado. Também Amelia Jones⁵² aponta para a mútua complementaridade entre performance e documento fotográfico ou fílmico, afirmando que a performance, ou a *body-art*, necessita da fotografia para confirmar a sua ocorrência, ao mesmo tempo que a fotografia entende a performance como uma âncora ontológica da sua indiciabilidade. Esta formulação questiona o estatuto da performance enquanto acontecimento originário, sugerindo a dependência mútua, ao mesmo tempo que reafirma o estatuto da fotografia como ponto de acesso para a realidade da performance.

Auslander aponta o exemplo das reposições de Marina Abramovic. Durante sete noites consecutivas, Abramovic realiza *Seven Easy Pieces*, num evento inserido no *Performance Art Festival*, organizado por RoseLee Goldberg, onde, num exercício sobre o “aqui” e o “agora”, repete e reinterpreta, as seguintes performances: de Bruce Nauman, *Body Pressure* (1974), de Vito Acconci, *Seed Bed* (1972), de Valie Export, *Action Pants; Genital Panic* (1969), de Gina Pane, *The Conditioning, first action of Self-Portrait(s)* (1973), de Joseph Beuys, *How to Explain Pictures to a Dead Hare* (1965) e *Lips of Thomas* (1975) e *Entering the Other Side (You and I are Here)* (2005) de sua autoria.

Esta reflexão sobre a “presença” é aprofundada na performance *The Artist is Present*, realizada no MoMA, Museu de Arte Moderna de Nova Iorque em 2010. Com a duração total de 700 horas, a ação consiste no seguinte: a artista senta-se em frente a uma cadeira vazia. (Inicialmente existia uma mesa entre as duas cadeiras que foi posteriormente retirada). Constatamos a presença do corpo da artista e do corpo do espectador, a sua permanência, olhos nos olhos. Para Abramovic a performance deve precisamente experienciar e efetivar o presente contínuo. Com o seu projeto curatorial, *The Pigs of Today are the Hams of Tomorrow*, organizado pelo Institute for the Preservation of Performance Art, e pelo programa Live Laboratory Symposium, que ocorre na Whitworth Art Gallery em 2009, Abramovic discute a pertinência da

⁵² Amelia Jones, *Body Art: Performing the Subject* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1998), 25.

documentação em torno da prática da performance, os seus fundamentos, os seus limites, e a sua natureza.

Já na segunda categoria, teatral, Auslander coloca obras como *Rose Sélavy* (1921) de Duchamp, as fotografias de Cindy Sherman, *Leap into the void* (1960) de Yves Klein ou o ciclo *Cremaster* (1994 – 2002) de Matthew Barney, como exemplos de performances que foram realizadas apenas para serem fotografadas, ou registadas audiovisualmente, não equacionado um público ao vivo. O espaço do documento torna-se assim no único espaço no qual a performance ocorre.

A única diferença significativa entre os modos documental e teatral do registo da performance é ideológica: a suposição de que no segundo modo o evento é encenado principalmente para uma audiência imediatamente presente e que o documentário é um registo secundário, complementar a um evento que tem a sua própria integridade anteriormente. A documentação não basta para gerar uma imagem que possa descrever uma performance de forma autónoma, afirmando que esta ocorreu: produz um evento como uma performance.⁵³

Para Auslander, a performance constitui-se enquanto tal através da performatividade da sua documentação. O ato de documentar um evento como uma performance constitui a performance em si.

Foquemo-nos nesta segunda categoria a partir de casos específicos e pertinentes para a nossa prática artística.

4.1. O corpo como linguagem

*“Under this mask, another mask. I will never finish removing all these faces.”*⁵⁴

O ser humano, animal simbólico, comunica através de signos, representantes das coisas ausentes, adotando o signo como uma espécie de embaixador, um representante, um substituto; o signo é “qualquer coisa que está por outra coisa”, não naturalmente, mas culturalmente. Enquanto seres comunicantes, estamos constantemente a substituir coisas

⁵³ Philip Auslander, op.cit., 8.

⁵⁴ Claude Cahun citada por Rosalind Krauss, *Bachelors* (Cambridge, Massachusetts: October, The MIT Press, 1999), 37.

por outras coisas, movendo-nos num vasto campo de representações, entre o simbólico e o real. Em *Curso de Linguística Geral*⁵⁵, Saussure propõe a noção de “fala”, definindo a significação como a relação diádica entre um significante e um significado. Para Saussure, a significação é convencional, resultante das relações, tanto paradigmáticas como sintagmáticas, de formas pertinentes do ponto de vista do sistema da língua. A significação impõe-se aos falantes e não depende, por conseguinte, do desempenho ou da utilização que fazem do sistema da língua. Do uso que os falantes fazem do sistema depende apenas o processo extrasemiótico de constituição da referência. O sistema da língua, por seu lado, é constituído de relações paradigmáticas e de relações sintagmáticas. Enquanto as primeiras são substitutivas e se estabelecem *in absentia* (*significados*), isto é, relacionam as unidades presentes na cadeia sintagmática com outras unidades que com elas constituem paradigmas, as segundas são combinatórias e estabelecem-se *in praesentia* (*significantes*), isto é, associam entre si as unidades que integram a cadeia sintagmática. A “fala” (*parole*) ocorre com a presença do corpo, *in praesentia*, mas recorre a algo *in absentia*, a língua (*langue*). A “fala”, o discurso, é qualquer coisa que acontece num tempo e num espaço, que começa e acaba, e que ocorre partindo de um sujeito. De certo modo os corpos podem ser significantes de onde extraímos significados.

O corpo fala, significa, voluntária ou involuntariamente, investido por fatores culturais. O *corpo em transe* é então este corpo em transmutação, expressão do seu potencial de significação, de discurso. Esse discurso pode radicar-se, por exemplo, na apropriação que uma cultura faz das questões de género, da sexualidade, como Foucault propõe na sua *História da Sexualidade*⁵⁶.

Claude Cahun, fotógrafa, escritora (*Heroines*, de 1925, *Canceled Confessions*, compilado entre 1919-1930) e atriz francesa, adota desde cedo uma postura ambígua, quer em relação à prática artística (esfera surrealista), quer a questões de género, desenvolvendo o seu trabalho em torno da sexualidade e da possibilidade da “máscara”. É no corpo, esse “campo de batalha”, que toda a possibilidade interpretativa se reinventa. Enquanto *ponto de vista*, ou *ponto de partida*, é nesta corporalidade que se

⁵⁵ Ferdinand Saussure, *Curso de Linguística Geral* (Lisboa: Dom Quixote, 1999).

⁵⁶ Michel Foucault, *História da Sexualidade I – A vontade de saber* (Lisboa: Relógio d’Água, 1994), *História da Sexualidade II – O uso dos prazeres* (Lisboa: Relógio d’Água, 1994) e *História da Sexualidade – O cuidado de si* (Lisboa: Relógio d’Água, 1994).

projeta uma “nova iconografia”, onde a “carne” apresenta propriedades linguísticas e em que todo um repertório de gestos e significações é postado *em cena*.

As suas *ações/performances* exploram certas estruturas comunicantes cujos elementos “frásicos” se fragmentam no questionar da sua própria essência, debatendo-se na sua própria incompletude.



Figura 46 e Figura 47. À esquerda Claude Cahun, *Sans titre* (1939). À direita *Autoportrait avec des masques* (1928).

Cahun explora noções de perversidade e transgressão, onde as questões de gênero são uma constante obsessiva e, por vezes, inteiramente solipsista. Deste modo, e trabalhando um sentido de *identidade* que se transmuta, procurando subtrair-se às classificações previamente estabelecidas, a artista concebe uma ideia nuclear dessa mesma identidade como uma ficção, um disfarce, um claro “faz de conta” que é, inevitavelmente, transversal à forma como nos vemos a nós próprios e como vemos os outros. Com um empirismo evidente, Cahun ensaia constantes possibilidades interpretativas partindo do seu corpo encenado e fotografado.

A sua produção inicia-se em 1912 com a realização de uma série de autorretratos onde ensaia uma espécie de “heteronímia pessoana”, num complexo desdobramento do Eu. As suas fotografias podem ser encaradas como um dispositivo multiplicador de diversas personagens, onde a “bela e o monstro” figuram em simultâneo.

Os cenários são pouco produzidos, socorrendo-se de cortinas, de tecidos toscamente pendurados, estando o *palco* composto para a *performance* da atriz/boneca, que invariavelmente se senta numa cadeira, olha a um espelho ou simplesmente encara a objetiva, fitando o espectador. Solicita-se a esta boneca que coloque a máscara, que assuma o *cliché* e que interrogue as fronteiras de género, que se olhe ao espelho e que fabrique o seu próprio reflexo.

Em 2008, em Munique, na Pinakothek der Moderne, a exposição *Female Trouble: The Camera as Mirror and Stage of Female Projection* promoveu numa perspetiva alargada, uma série de relações e leituras, colocando em diálogo, por exemplo, o trabalhos de Sherman e Cahun, num ensaio de possibilidades interpretativas partindo do corpo encenado e fotografado (tal como o da Contessa di Castiglione, Virginia Verasis, aristocrata parisiense do século XIX cujo culto narcisista ficou registado num conjunto vasto e intrigante de fotografias).



Figura 48. *L'algérienne*, Contessa di Castiglione fotografada por Pierre-Louise Pierson, 1860

Na série *Sex Pictures*, 1992, e em *Horror and Surrealist Pictures* (1994-1996), Sherman trabalha o abjeto ao mesmo tempo que constrói e fotografa corpos-bonecos, criando personagens e cenários inspirados precisamente em Cahun (e também em Hans Bellmer) explorando a condição da subjetividade, num contínuo recriar de identidades e

de sexualidades, onde o privado é público, onde o íntimo é social, onde o gênero é simplesmente construção.

Quando, em 1993, Rosalind Krauss⁵⁷ apresenta um ensaio monográfico sobre a obra de Cindy Sherman, indica algumas possibilidades de leitura: através dos seus diferentes períodos criativos e das suas propostas artísticas encontramos ligações a diversas teorias, desde a psicanálise de Jacques Lacan ao feminismo de Luce Irigaray, do abjeto de Julia Kristeva à morte do autor de Roland Barthes, ou a Jean Baudrillard, que reflete sobre uma nova forma de ficcionismo que cobre o real com “superfícies” de simulacro. O que a artista procura não se prende com a representação. É antes uma espécie de duplicação construída da mesma. Como afirma Jean Baudrillard⁵⁸, na simulação o que conta é a aparência: quando o objeto perde a sua função, só a sua imagem interessa. As fotografias de Cindy Sherman procuram revelar que o “eu” não é mais do que uma construção ininterrupta de reproduções, simulações e possibilidades, que refletem sobre a ideia de estereótipo como forma de simulacro.



Figura 49. Cindy Sherman, *Untitled #89*, 1981.

Sherman reinventa-se continuamente na sua obra, com a sua obra, utilizando a expressão artística não para revelar a sua verdadeira *persona*, mas para evidenciar a manipulação sistemática, imaginária e ambígua do sujeito que se converte em ator e autor da sua própria narrativa: aquela que nos mostra. Desde 1977 (*Complete Untitled*

⁵⁷ Rosalind Krauss, *Cindy Sherman 1975-1993* (New York: Rizzoli, 1993).

⁵⁸ Jean Baudrillard, *Simulacros e Simulação* (Lisboa: Relógio d'Água, 1991).

Film Stills, 1977-80), tem vindo a trabalhar sobre a desconstrução agonizante da identidade e dos diferentes estereótipos femininos: o sujeito-mulher despedaçou-se em partes e jamais voltará a ser um todo consistente. Ao fazer proliferar a sua imagem, a artista rejeita uma imagem verdadeira. As mulheres que surgem nas suas fotografias são um corpo ficcionado, não retratam uma mulher em particular. Os seus rostos podem ser entendidos como um produto do sistema gerador de imagens, corrupto, insaciável, promíscuo, encenado e constantemente reinventado.

A mulher estabelece-se como um objeto passivo, observada por toda uma sociedade falocêntrica que projeta nesse corpo as suas fantasias e desejos.

Sherman tem encarnado todas estas personagens, travestindo-se constantemente, transmutando-se sob as mais variadas formas, modos de relação e estados psicológicos para demonstrar que somos uma legião de rostos diferentes e que a nossa imagem é tão ambígua que é impossível uma visão objetiva da nossa identidade (individualidade), com esta uma progressiva e intensa degeneração e decomposição do corpo. Neste corpo, as fronteiras entre o orgânico e o inorgânico, o monstruoso e o humano, o masculino e o feminino, o natural e o artificial, o consciente e o inconsciente, deixam de existir. Veja-se *Untitled #76*, de 1980.

Em geral as fotografias de Sherman não assumem um tempo ou um espaço específico, mas cruzam os limites da representação evidenciando o efémero ou o artificial das imagens; referências a rostos e corpos em contínua transformação, em permanente oscilação, questionando os códigos de identidade baseados em aspetos exteriores – a pessoa desaparece por detrás da máscara dos estereótipos. Sherman pretende desbloquear as suas imagens, que, num ato de transformação contínua, procuram a ambiguidade e assumem o múltiplo, numa espécie de enamoramento compulsivo do eu. A imagem criada apresenta-se como um signo, uma superfície, um espaço de simulacro que se revela, e onde só permanecem restos e rastros que nos aproximam da única realidade possível – aquela que é construída.

4.2. Do espetáculo na imagem à imagem como espetáculo

O último artigo incluído na segunda parte de *L'image ouverte, Motifs de l'incarnation dans les arts visuels*⁵⁹, de Georges Didi – Huberman, intitulado *Chair, symptôme, ouverture* (carne, sintoma e abertura), desenvolve-se entre opostos: entre a dissimulação e o desejo, a atração e a repulsa, entre o ensaio e o improviso, centrando-se na *férocité mimétique* e no fenómeno convulsivo da histeria.

A partir da análise de textos e imagens desses “eventos assistidos” realizados entre os séculos XVIII e XIX, a ideia de “epidemia/contaminação visual” é instaurada, a partir de imagens que atravessam o tempo, “resistentes” através das inúmeras reproduções em circulação.

Já antes, em *Invention of Hysteria – Charcot and the photographic iconography of the Salpêtrière*⁶⁰, Didi-Huberman havia desenvolvido a noção de histeria como espetáculo, como uma espécie de *happening*, uma “encenação de uma encenação”.

As sessões fotográficas de Jean-Martin Charcot⁶¹ e Régnard tornam-se verdadeiros *acontecimentos*, sublinhando a teatralidade do gesto (e da própria imagem) e uma noção, algo embrionária, de “performance para a câmara” (que aprofundaremos mais à frente).

O rosto, como refere Albert Londe, é destacado pelas suas capacidades “performativas”.

O estudo do *facies* na patologia nervosa foi realizado de maneira notável pela Escola de Salpêtrière, e não foi apenas uma pequena assistência na circunstância. Certas modificações da face que, por si mesmas, não se podem considerar isoladamente como constituintes de qualquer sinal que seja de doença, assumem grande importância quando encontradas em pacientes semelhantes. A não ser que, por acaso, se tenha pacientes que apresentem este *facies* característico ao mesmo tempo, o que muitas vezes pode passar despercebido. Pelo contrário, quando fotografias são apresentadas em conjunto numerosas amostras podem ser comparadas e as modificações típicas que constituem este ou aquele *facies* podem ser deduzidas. (...) Este resultado é de suma importância, pois

⁵⁹ Georges Didi – Huberman, *L'image ouverte, Motifs de l'incarnation dans les arts visuels* (Paris: Gallimard, 2007).

⁶⁰ Georges Didi - Huberman, *Invention of Hysteria – Charcot and the Photography of the Salpêtrière* (London: The Mit Press, 2003).

⁶¹ Charcot estabelece-se em La Salpêtrière em 1862, desenvolvendo um triplo projeto científico, terapêutico e pedagógico, sustentado por um “museu anatómico-patológico”, cujos anexos eram uma oficina de modelagem em gesso e em cera, um laboratório de fotografia e um anfiteatro.

uma vez a tipologia definida, esta fica gravada na memória e, em certos casos, pode ser preciosa para determinados diagnósticos.⁶²

Ora, no seu livro *As Paixões da Alma*⁶³ (1649), René Descartes define o conceito de emoção e as suas origens, apresentando de forma sistemática e objetiva, todas as emoções possíveis de serem sentidas. Para Descartes a emoção é um acontecimento, algo dinâmico, algo “a decorrer” e com sede, não no coração, mas no centro do cérebro, o mesmo local de origem do pensamento e da “alma”, reforçando desde logo a sua importância para o entendimento da condição humana.

Descartes afirma que os acontecimentos são fruto dos movimentos de líquidos, como o sangue, que estão na génese dos movimentos musculares e oculares, das mudanças de cor, dos tremores, dos desmaios, do riso, das lágrimas ou dos suspiros que se dão num corpo e em particular no rosto (espelho da alma) de um sujeito. O rosto espelha assim acontecimentos dinâmicos internos. Descartes elabora ainda um catálogo conceptual das emoções: lista-as, organiza-as, descreve-as e hierarquiza-as, estabelecendo a admiração como a mais importante das emoções. Ora, se Descartes cria um catálogo conceptual das emoções, Le Brun cria um catálogo visual das mesmas.

Em 1668 Charles Le Brun apresenta a *Conférence sur l'expression générale et particulière*, na Académie Royale de Peinture et de Sculpture, sobre “a expressão das emoções, ou das paixões”.

Em 1994, Jennifer Montagu publica, *The Expression of the Passions: The Origin and Influence of Charles Le Brun's Conference sur l'expression generale et particuliere*⁶⁴, onde reconstitui estas conferências que tanto impacto produziram na comunidade científica da altura, e cujas atas haviam desaparecido.

O centro da Conferência de Le Brun é precisamente a publicação “maldita” de Descartes, sintetizando as suas ideias fundamentais e a partir da qual realiza um conjunto significativo e impressionante daquilo a que denominará de Esboços, Diagramas e Desenhos finais, cuja vertente pedagógica ajudou a difundir, sendo ensinados nas Academias como “ferramentas” para criar empatia com o espectador.

⁶² Albert Londe citado por Georges Didi – Huberman, op.cit., 101.

⁶³ René Descartes, *As Paixões da Alma* (Lisboa: Fim de Século Edições, 2009).

⁶⁴ Jennifer Montagu, *The Expression of the Passions: The Origin and Influence of Charles Le Brun's Conference sur l'expression generale et particuliere* (New Haven, Connecticut: Yale University Press, 1994).

A emoção surge por si mesma, não existindo antes ou depois, não revelando o motivo do riso ou do choro.

Tal é o poder da imagem. Tal é o poder da *facies*. (Em contexto clínico, *facies* é referente a uma expressão facial ou a uma aparência particular associada a determinadas patologias.)

O corpo-histérico é experienciado enquanto suporte, totalmente esvaziado, para conter todos os corpos do mundo, assim como quem procura o *outro* (possuído) em si mesmo. Aliás, as *femmes-cliché* (e as suas imagens-sintoma-estigma) são a conjugação gráfica (e estética) de um fantasma histérico e de um fantasma perverso, havendo um fascínio assumido pelo fenómeno do êxtase religioso e da demonologia.



Figura 50 e Figura 51. Fotografias de Albert Londe, *La Salpêtrière*.

O sintoma é um “evento crítico”, um “dilaceramento” que preserva as potencialidades expressivas e patológicas da imagem. Trazêmo-lo também para alguns dos nossos projetos performativos.

Shadows and Slowness (2009-2012) e *The Sculptural Moment* (2012) situam-se indubitavelmente neste contexto. O material é o corpo que respira e que se move.

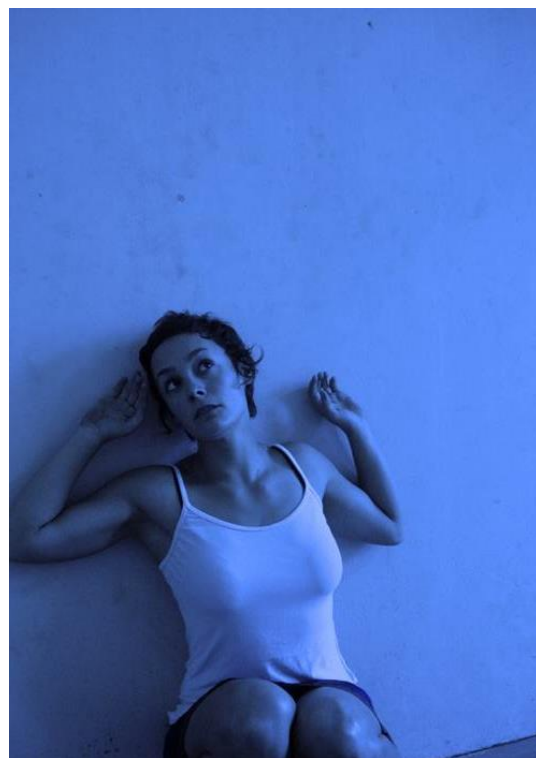
Neste projeto (que deu origem à exposição *Puppet Project* na Galeria MAM – Mario Mauroner Contemporary Art, Viena, 2010), uma figura feminina realiza uma série de gestos e poses remisscentes de Charcot, num espaço exíguo que serve de palco para que esta “boneca” pareça desafiar os contornos do corpo e da carne, realizando uma intensa performance que tem como fundamento a “iconografia de Salpêtrière”.

Também *AKTION* (2010) surge como uma espécie de imagem de arquivo que confronta o espectador com uma ação contínua, sem clímax. Assistimos a um registo de uma

performance que coloca em cena dois corpos que experienciam as suas próprias contracturas. O corpo convulsivo é encenado na performance *There is no World when there is no Mirror*, remanescente precisamente de *AKTION*, realizada na escadaria do Palácio Pombal. Neste cenário, assistimos, como espectadores, à queda de um corpo, avocado pela gravidade, degrau a degrau. Estes movimentos são executados muito lentamente, em *slow-motion*. Uma das performers “dirige” os gestos da outra, recorrendo a um instrumento musical (acordeão) para o efeito. O seu silêncio corresponde à fixidez do corpo em queda, que petrifica no momento em que cessa o som, deixando os espectadores em suspenso. Quando o corpo atinge o último degrau, reinicia o processo, mas agora praticando a ação de trás para a frente, subindo as escadas e realizando a coreografia em *reverse*. Presenciamos uma *quasi*-edição do movimento, em que a continuidade da ação (*play*) é pausada, fixada (*still*) e revertida (*reverse*).



Figura 52. Ana Rito, *still* de *AKTION*, filme 8mm transcrito para DVD, PAL, s/som, 2', 2010.



Figuras 53, 54, 55 e 56. Ana Rito, *Shadows and Slowness*, série de 20 fotografias impressas em papel fine – art, 70 x 50 cd, 2012.



Figuras 57, 58, 59 e 60. Ana Rito, *The Sculptural Moment*, série de 20 fotografias impressas em papel fine – art, 70 x 50 cm, 2012.

Nota conclusiva

Alicerçados na exposição *Um Teatro sem Teatro* identificamos este “outro palco” do teatro que é o campo das artes plásticas, zona de contacto, zona hibridizada que importa reter.

Através deste projeto analisamos a contaminação dos processos das artes cénicas nas artes visuais, refletindo sobre a alteração das práticas e das modalidades artísticas do século XX, a partir das teorias desenvolvidas por Antonin Artaud, Samuel Beckett e Tadeusz Kantor, entre outros. Esta ação destinada a estar presente pela graça da representação, pois “representar” é tornar presente por meio de “presenças” (via Pierre Larthomas), aplica-se quer ao teatro, quer à performance ou à dança. Estas “presenças” são convocadas com *She is a femme fatale*, nos artistas e obras que apresenta, nos conceitos que introduz e nas questões que coloca: este é para nós um extenso laboratório, de prática investigativa e artística.

O corpo presente, “em cena” é o mesmo que atravessa múltiplos processos de modelação, de composição, que testam a sua plasticidade e resistência. Este é também um corpo dançante que perscruta os vazios e os cheios, do espaço e dos outros corpos. Este é ainda, por fim, um corpo-escultura (como estátua viva) que convoca a vida e a morte, o animando e o inanimado, o fixo e o movente.

CAPÍTULO 2

DA IMAGEM

Escrevi a imagem que era a cicatriz de outra imagem.

Herberto Helder

Introito

Em *Os Passos em volta da imagem*, é a imagem videográfica ou cinematográfica que, registando o corpo, edifica o conceito de “performance para a câmara”.

Disso falamos em *A Visão Incorporada/ The Embodied Vision : Performance para a câmara – Conceitos “em cena” 2 : Merce Cunningham: o zapping do corpo e a vídeo-dança e Repetição e circularidade em Beckett e Nauman: o corpo - imagem em loop*.

Este projecto curatorial (no qual acumulamos papéis de curadora e artista participante) examina a natureza hibridizada deste corpo-imagem, nas suas várias dimensões, entre a presença e a ausência, o real e o virtual, o material e o imaterial, o visível e o invisível. Para tal contamos com a parceria da Electronic Arts Intermix (EAI), e da sua Diretora Lori Zippay na cedência de algumas obras seminais das décadas de 1970 e 1980 e na assistência técnica.

No “perímetro de um quadrado” o corpo-performativo ensaia, procura e estabelece o movimento, ao mesmo tempo que a estaticidade, invertendo as próprias coordenadas e redesenhando os seus contornos a cada instante. Veja-se *Corpo – imagem dançante: coreografia, movimento e hibridez : O corpo proto-cinémático de Loie Fuller e as imagens coreografadas de Maya Deren e Wim Wenders e Pina Bausch: atração e cinestesia*. Personificando uma composição orgânica, na qual se transmuta em ponto, linha e plano, este corpo funde, por exemplo, o gesto de Nauman, os passos de Beckett, o acaso de Cunningham ou a verticalidade de Deren.

Olhamos também o ecrã e a imagem, a sua frente e o seu avesso (*O avesso do visível*), a partir de conceitos como de *Doppelgänger* ou de *Rückenfigur*.

1. *A Visão Incorporada/ The Embodied Vision : Performance para a câmara – Conceitos “em cena”* 2

O ato de documentar um evento como uma performance é o que o constitui como tal.
65

Em *A Visão Incorporada/ The Embodied Vision: Performance para a câmara, Exposição Colectiva Internacional de Vídeo*⁶⁶, é a imagem videográfica que, registando o corpo, edifica o conceito de “performance para a câmara”, não pressupondo que as ações sejam experienciadas ao vivo por um público, logo permitindo um desfaseamento conceptual que colabora na definição de um campo esquivo e entre mundos: os gestos são “arquivos” do corpo em trânsito. A figura, agora tornada, o corpo da imagem (podemos talvez considerar dois corpos unidos, o corpo enquanto figura, e o corpo próprio do vídeo ou do filme enquanto representação, “objeto”), estabelece a transmutação e a hibridez da própria condição do *medium* das imagens em movimento. O corpo é redesenhado ininterrupta e profundamente, através das imagens que a partir dele são criadas e que de alguma forma, devolvem o reflexo, transformando-o a cada olhar. Este corpo atravessa conceitos, exercita a teatralidade, a encenação, a coreografia, o gesto, o movimento e coloca-se em rota de colisão com qualquer tentativa de codificação mais clássica.

O corpo-videográfico ou cinemático estabelece uma teia de relações que se prendem ainda com uma noção de espelho⁶⁷, onde conceitos como a identidade, o duplo ou a máscara são trabalhados segundo uma lógica de (des) construção. Veja-se assim o vídeo, as suas questões formais, técnicas e a condição psicológica que lhe é inerente, enquanto espelho, enquanto motor de enamoramento, convocando o ensaio de 1976, *Vídeo: A Estética do Narcisismo*⁶⁸, de Rosalind Krauss, na observação e análise das performances realizadas para a câmara de Vito Acconci, Richard Serra, Nancy Holt, Lynda Benglis, Peter Campus ou Joan Jonas. Indagamos tanto a figura de Narciso, como a de Eco, condenado à repetição e à ressonância do mundo e das coisas.

⁶⁵ Philip Auslander, Barbara Clausen e Nina Krick, *After the Act/ The (Re)Presentation of Performance Art* (Nürnberg: Verlag Moderner Kunst, 2006), 9.

⁶⁶ Exposição com Curadoria de Ana Rito e Jacinto Lageira (com colaboração de Hugo Barata) no Museu Nacional de Arte Contemporânea – Museu do Chiado (MNAC-MC) entre 5 de Março e 4 de Maio de 2014. A Tate Modern inaugura a 18 de Fevereiro de 2016 a exposição *Performing for the camera*.

⁶⁷ Também Amelia Jones, em *Self/Image: Technology, Representation and Contemporary Subject* (London and New York: Routledge, 2006) dissecou os processos representacionais do corpo/sujeito, questionando o conceito de imagem e o “efeito ecrã” deste espelho tecnológico.

⁶⁸ Rosalind Krauss, *Video: The Aesthetics of Narcissism*, October, Vol. 1 (Spring, 1976).

Aliás a repetição (*loop*), a reposição, do gesto ou da ação efetiva o presente, o “aqui e agora” dessas performances (logo, dessas imagens), condensando, e assumindo (aparentemente o paradoxo), no campo da representação, a espessura da carne, o peso do corpo tornado imagem.

Este é um projeto expositivo que pretende colocar em cena um conjunto de peças videográficas que exploram noções (várias) de performance para a câmara, afastando-se de uma visão ontológica ou historicista, mas antes, aproximando obras e artistas (nacionais e estrangeiros) segundo núcleos relacionais (conectáveis e permeáveis) que alteram a cada nova semana: é construída uma espécie de *timeline* na qual se define um tempo específico de exibição de cada obra, inserida num núcleo específico.

A rotatividade do programa (com a duração total de dois meses e uma semana) permite a apresentação de obras de vinte artistas, a criação de diferentes dispositivos instalativos (*layout/display*) e manifesta, de forma muito efetiva, a performatividade (e o movimento) inerente a todo o projeto, existindo assim uma espécie de coreografia expositiva, onde são apresentados *solos, pas de deux, pas de trois* ou *pas de quatre*.

Segue-se uma breve descrição de cada um dos núcleos expositivos.

Em *Espelhos/Visões* propõe-se uma reflexão em torno da mecânica especular do vídeo, e da condição psicológica que lhe é própria, reunindo obras de Vito Acconci, Anthony Ramos, Joan Jonas e Gary Hill.



Figura 61. Anthony Ramos, *still* de *Balloon Nose Blow-Up*, p/b, som, 11' 18'', 1972. Cortesia Electronic Arts Intermix (EAI).



Figura 62. Vito Acconci, *still* de *Centers*, 1971, p/b, som, 22' 28''. Cortesia de Electronic Arts Intermix (EAI).

Na obra *Centers* (1971), Vito Acconci enfrenta a câmara, com a cabeça e o braço em plano aproximado enquanto aponta para a frente para a sua própria imagem no monitor de vídeo, na tentativa de manter o dedo focado no centro exacto do ecrã. Ao apontar para a *sua* imagem, Acconci aponta directamente para o espectador - uma ação que é paradigmática da dinâmica psicológica do seu trabalho em vídeo e que faz esta peça funcionar como intróito de todo o projeto expositivo.

À medida que o vídeo avança numa filmagem em “tempo real”, as únicas alterações na acção são pequenos ajustes na posição do dedo quando a sua resistência vacila.

Left Side Right Side (1972) de Joan Jonas traduz as estratégias de performance para o vídeo, aplicando as propriedades inerentes e específicas deste meio às suas investigações do “Eu” e do corpo. A artista atua num confronto directo, “mano-a-mano”, com o espectador, utilizando o imediatismo e a intimidade do vídeo como arquitecturas concetuais. Explorando o vídeo tanto como espelho como um dispositivo de disfarce, e utilizando o seu próprio corpo como um objecto artístico, Jonas compromete-se a um exame de si mesma e da sua identidade, subjetividade e “objetividade”. Criando uma série de inversões, ela divide a sua imagem, divide o ecrã

do vídeo, e divide também a sua identificação dentro do espaço do vídeo, jogando com a ambiguidade espacial das imagens “não invertidas” (vídeo) e das “imagens invertidas” (espelhos).

Com a obra seminal *Balloon Nose Blow-Up* (1972), e uma impressionante economia de meios, Anthony Ramos encena uma ação em *close-up*: o artista enche um balão com a sua narina até que este rebenta na sua cara. De seguida, repete a ação com a outra narina. Alternando narinas, Ramos continua a encher o balão até que estoure. Com cada repetição, a sua exaustão aumenta visivelmente; fica ofegante, quase a ponto de desmaiar.

Solstice d'hiver (Solstício de Inverno) de Gary Hill (1993) foi encomendado pela rede de televisão francesa *La Sept* para uma série intitulada "Ao Vivo", um projeto internacional para o qual vários artistas foram convidados a produzir trabalhos com uma hora de duração, utilizando câmaras de vídeo. O seu desafio era criar obras em tempo real, sem edição. Em resposta, Hill criou uma peça sobre a observação, voltando uma câmara "objetiva" para a sua vida quotidiana e para o seu ambiente imediato. Filmado totalmente num interior doméstico, Hill documenta, em tempo real, os objetos, espaços e gestos do quotidiano. Apesar da intrusão da câmara nesta esfera privada, o foco de Hill está na ausência e solidão - a fita desenrola-se sem qualquer linguagem ou interação. Em última análise, a narrativa de Hill utiliza os atos da gravação e da consequente visualização para descrever um espaço interior metafórico.



Figura 63. Joan Jonas, *still de Left Side Right Side*, 1972, p/b, som, 8' 50''. Cortesia Electronic Arts Intermix (EAI).

Em *Corpus Delicti* são exploradas noções de voyeurismo ao mesmo tempo que de (des)construção do corpo e dos seus gestos, a partir de obras de Carolle Schneemann, Julião Sarmento, Jemima Stehli e Marina Abramovic.

Up To and Including Her Limits (1976) expande os princípios da *action painting* de Jackson Pollock. Neste trabalho, Carolee Schneemann está suspensa a partir de um arnês e uma corda, nua, e está a desenhar; o seu corpo em movimento torna-se uma medida de concentração, os movimentos contínuos e variáveis do seu desenho com a mão estendida cria uma densa rede de traços e de marcas. Este vídeo captura a concentração e intensidade crua da presença e da utilização do próprio corpo da artista. A peça foi editada por Schneemann em 1984 a partir de imagens de vídeo de seis performances: the Berkeley Museum, 1974; London Filmmaker's Cooperative, 1974; Artists Space, Nova Iorque, 1974; Anthology Film Archives, Nova Iorque, 1974; The Kitchen, Nova Iorque, 1976; e Studio Galerie, Berlim, 1976.

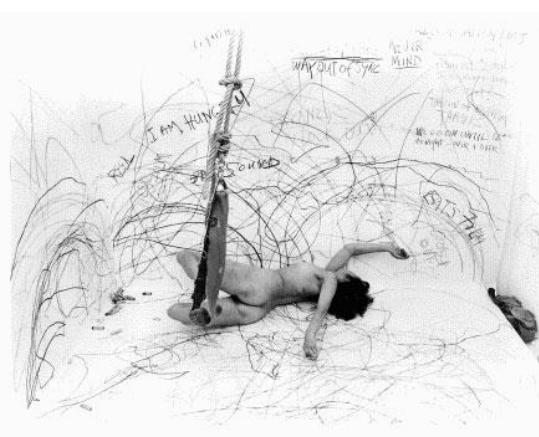
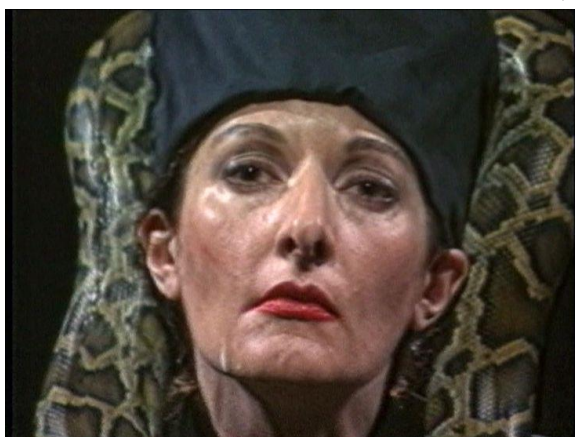


Figura 64 e Figura 65. À esquerda Marina Abramovic, *still* de *Dragon Head 6*, 1989, DVD, NTSC, cor, sem som, 29' 57", 2/5. À direita Carolee Schneemann, *still* de *Up to and Including her limits*, 1976, cor, som, 29', Cortesia de Electronic Arts Intermix (EAI).

As performances que pertencem à série *Dragon Heads* foram as primeiras que Marina Abramovic realizou após a sua separação de Ulay no final da conhecida obra *The Lovers: The Great Wall Walk*, na qual os dois artistas caminham a partir das extremidades da Grande Muralha da China para se despedir no meio. De facto, a série consiste na mesma performance realizada diversas vezes em vários locais entre 1990 e 1994, com pequenas variações. Em todas as versões, Abramovic senta-se imóvel com uma serpente deslizando em torno do seu corpo. Cada monitor mostra um plano aproximado da artista, que se apresenta quase inexpressiva enquanto as serpentes deslizam lentamente em redor do rosto e do pescoço.



Figura 66. Jemima Stehli, *still de Photo Performance nº30, with Larry Bell sculpture and artist Lewis Amar* (2005), vídeo, cor, som, 41'.

Em *Photo Performance nº30, with Larry Bell sculpture and artist Lewis Amar* (2005), registada em vídeo e em fotografia, Jemima Stehli concebe um conjunto de ações e movimentos, conjuntamente com Lewis Amar e em diálogo com uma escultura de Larry Bell, *Untitled (horizontal gradient)*, de 1995. Numa complicada “negociação” de responsabilidades, Stehli instrui Amar para que a coloque em posição para a fotografia que a própria tira com o cabo de disparo que segura na boca. Os diálogos físicos que a artista estabelece com a escultura e com o espaço, dilatam e adensam as suas propostas concetuais. As relações entre sujeito-objeto, entre atividade e passividade, vulnerabilidade e poder, caracterizam a obra de Stehli que coloca a figura do *voyeur* (espectador) no centro da equação.

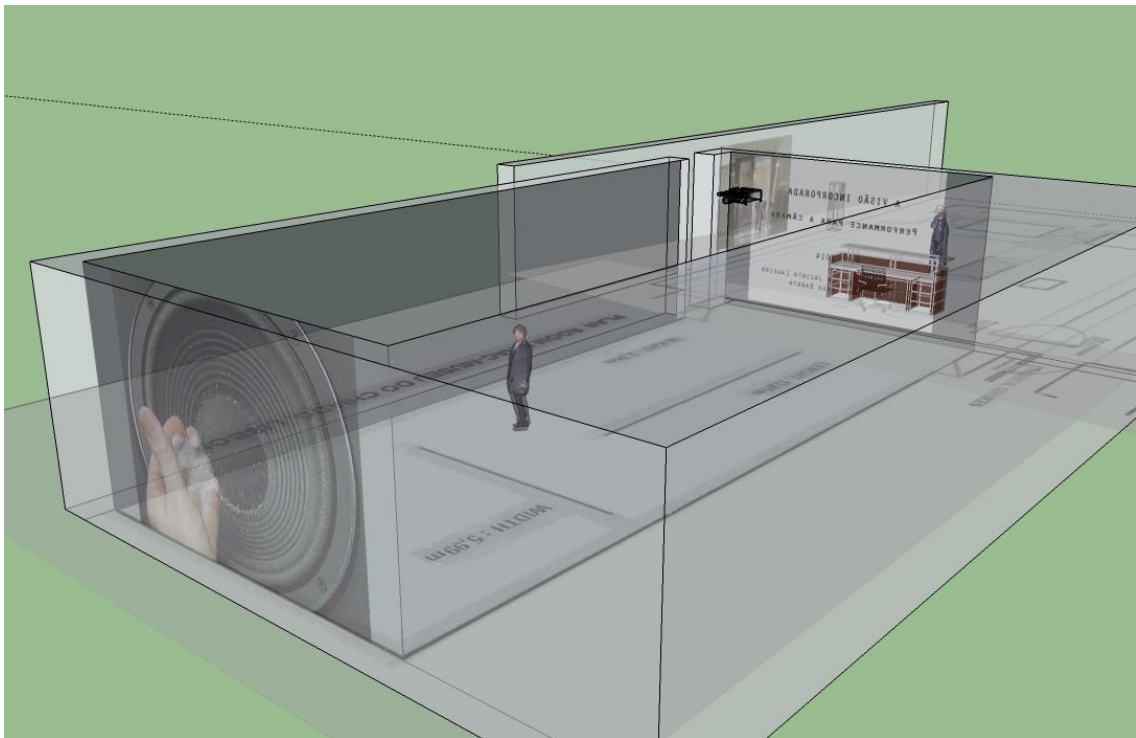


Figura 67. Desenho do layout para a obra de Gary Hill, *Mediations (towards a remake of Soundings)*, 1979/86, video, cor, som, U-matic.

Monólogos (Processos) considera o lugar do sujeito/fazedor na sua afinidade com o objeto (em trânsito), num jogo intermitente entre presenças e ausências, corpo e imagem. Este é um *pas de deux* entre Gary Hill e Nuno Sousa Vieira com as obras *Razão nº1 de 2011* e *Sight without Eyesight* (2008).

Salientamos a obra de Gary Hill, *Mediations (towards a remake of Soundings)* de 1979/86, onde este expande a reflexividade do texto (voz) em relação à interacção entre diferentes substâncias físicas - neste caso, areia – e o cone do altifalante (que por sua vez preenche o plano). A um dado momento uma mão cheia de areia entra no enquadramento e lentamente liberta-a em cima do altifalante que vibra a cada nuance do discurso, fazendo balançar os grãos de areia no ar. Quanto mais a voz descreve o que está a acontecer na imagem, mais esta altera o movimento e os padrões da areia. Às vezes, o grão da voz aparentemente como que se “funde” com o que é experienciado como “areia” na imagem. A mão permite que mais e mais areia escorra para o *speaker* até que o cone deixa de ser visível. O timbre da voz crepita e é radicalmente abafado. Quando o *speaker* está completamente enterrado, a voz soa distante, mas notavelmente clara.

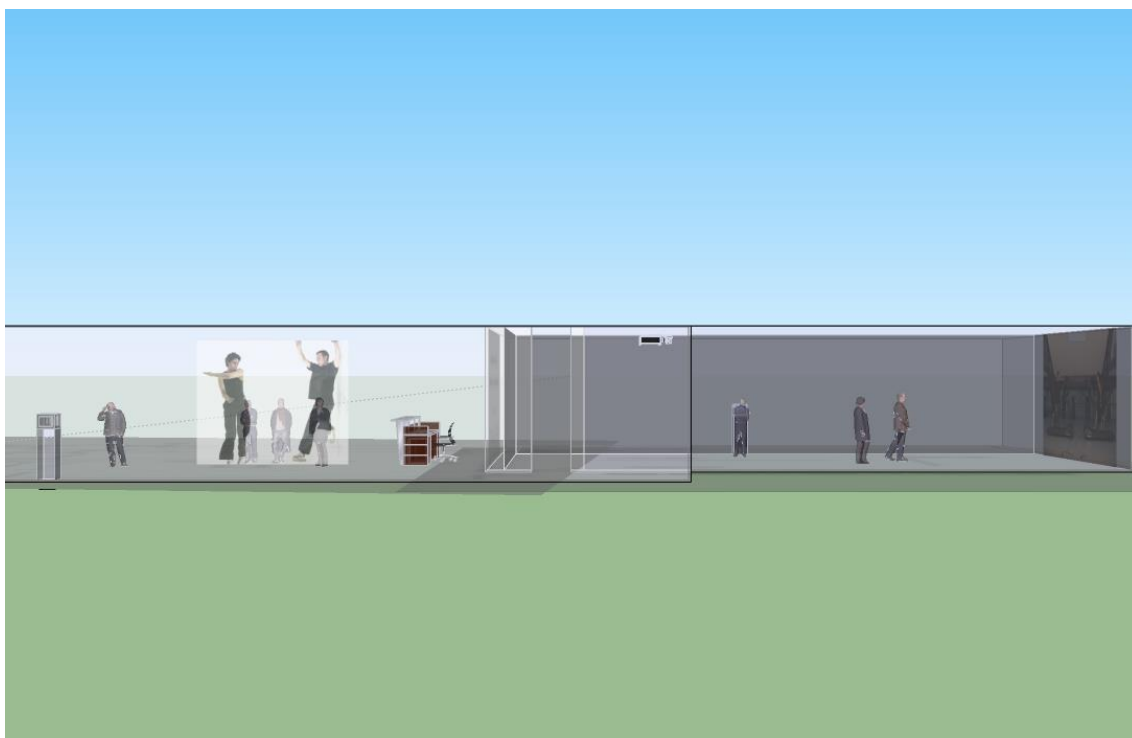


Figura 68. Desenho do *layout* para as obras de João Onofre.

Playground refere-se a todo um horizonte (múltiplo) de acontecimentos onde é convocado quer o universo cinematográfico (e as suas personagens), na sua condição narrativa ou ficcional, quer a sociedade numa perspetiva mais dilatada, com obras de Bruno Pacheco, *Self-portrait smoking a cigar without the aid of the hands* (2002), João Onofre, *Untitled (Masked tap dancer)* de 2005, *O encantador de serpentes* (2007) e *Pose/Maquillage/Pose 2* (2004) de João Tabarra foca o momento em que, em 2003, o presidente norte-americano George W. Bush se prepara para declarar guerra ao Iraque num canal televisivo. As câmaras captam os instantes que antecedem a sua entrada “em cena”, sendo desvelado ao espectador todo o processo de construção do “personagem”: a maquilhagem, o estudar da pose, os instantes de relaxamento. Tabarra filma (apropriando-se) estas imagens diretamente do ecrã da televisão, ampliando os jogos e as distâncias percetivas (usando-se do *slow-motion*), ao mesmo tempo que reflete sobre uma “outra” noção de performance para a câmara. *Biting nations* (2006), de Mónica de Miranda encerra o quinteto.

Imagem-Texto aproxima peças videográficas que manifestam uma relação mais ou menos expressa com a palavra, procurando a performatividade do texto na construção da imagem. Neste núcleo é apresentado *Poème-acte* (2012-2013) e *Aktion* (2010) da nossa autoria em diálogo com obras de Vera Mantero e Gary Hill. Olhemos este último.



Figura 69. Gary Hill, *still* de *Goats and sheep*, 1995/2001, Video, DVD, p/b, som, 11' 50''.

Goats and Sheep (1995-2001) de Gary Hill domina o *layout*. Esta obra foi criada para a versão de edição limitada de Gary Hill: *Around & About: a Performative View* (Paris: Éditions du Regard, 2001), edição de 100 mais 20 provas de artista. Utiliza o material de origem da instalação *Withershins* de 1995, que consiste em duas visualizações simultâneas de um intérprete de língua gestual: as mãos e os braços são enquadrados numa das projeções, e a parte de trás da cabeça e parte superior dos ombros na outra. Este último ponto de vista capta as mãos quando se referem à cabeça durante os gestos realizados. Para *Goats and Sheep*, Hill mudou a imagem a cores original para preto-e-branco, regravou a sua própria voz e "ressincronizou-a" para a língua gestual.

Le Grain de la voix concretiza aquilo que Barthes descreve como o *corpo na voz* que canta, na mão que escreve, no membro que executa, uma corporalidade/materialidade primeira que parece existir simultaneamente como ponto de partida e como ponto de chegada. Este é um solo. O solo de Vasco Araújo com *Far de Donna* (2005), baseado na história de um rapaz que descobre a sua voz de contra-tenor (castrati) no dia em que a sua mãe perdeu a sua própria voz.

Por fim, o núcleo *Close-up* investiga um certo afastamento daquele que olha mas, também, uma aproximação à pele e ao toque. O extremo plano-aproximado evoca uma “objetificação” fragmentada do corpo e da sua superfície. O solo repete-se, agora com *Faces* (1976) de Julião Sarmento.

Os filmes de Sarmento da década de setenta são fortemente influenciados pela estrutura formal dos filmes iniciais de Andy Warhol. O filme *Faces* agrega aspetos formais muito importantes presentes em duas das obras iniciais de Warhol: *Blowjob* e *Kiss* (ambos de 1963). No início do filme vemos a cabeça das modelos enquadradas na zona inferior do ecrã, com os seus cabelos algo despenteados e misturando-se continuamente, movendo-se suavemente à medida que as suas faces se tocam para lá do emaranhado de cabelo (pelo menos assim supomos). O filme alterna de um enquadramento do cabelo das mulheres para um enquadramento das suas bocas, nariz e queixo, enquanto se beijam, desvelando o suposto acto que estava impossibilitado de ser vislumbrado anteriormente. Seguidamente, um longo beijo ocupa praticamente toda a duração do filme em plano sequência, até que o baton das duas mulheres se esborrata, sujando-as no queixo e nas maçãs do rosto. A impassividade do plano fixo e da sua estrutura, caracteriza *Faces* como um trabalho que investiga um certo afastamento daquele que olha mas, também, uma aproximação quase pornográfica à pele e ao toque. O extremo plano-aproximado evoca uma “objetificação” fragmentada do corpo e da sua superfície sensual e quase tátil. O elemento mais presente neste momento talvez seja a língua das duas personagens. Interligada a conceitos de comunicação, linguagem e discurso, a língua surge aqui como um constituinte com vida própria, que investiga a pele do outro e que percorre o corpo do outro como se uma serpente se tratasse.

Foquemo-nos nos dois últimos núcleos dada a pertinência de alguns dos seus intervenientes para a atual investigação, nomeadamente Merce Cunningham e Bruce Nauman: *Pas de deux* e *Lessness*.

Com *Pas de deux* é a coreografia para a câmara a questão central das obras apresentadas (Johanna Billing e Cunningham), quer na perspectiva da vídeo-dança, quer na criação de um “corpo colectivo”. *I’m Lost Without Your Rhythm*, Johanna Billing, é baseado na gravação de um workshop de coreografia ao vivo envolvendo bailarinos romenos amadores, e estudantes de teatro em Periferic, 8ª Bienal de Arte Contemporânea de Iasi, na Roménia, em 2008. O vídeo resultante reúne vários dias de atividade de um processo contínuo de improvisação ao vivo entre coreógrafo, bailarinos e músicos locais, que podiam ser vistos por um público que estava livre para entrar e sair.



Figura 70. Johanna Billing, *still* de *I'm lost without your rhythm*, 2009, video, DVD, cor, som, 13'29".

O projeto foi uma tentativa de explorar, juntamente com os indivíduos participantes e com o público, o que a coreografia contemporânea pode ser. Num piscar de olho a coreógrafos e artistas como Yvonne Rainer e as suas investigações em torno dos movimentos quotidianos, Billing explora a noção de corpo movente (dançante), as suas imagens, e as suas estratégias de mediação. A banda sonora do trabalho (uma homenagem ao batimento do coração), é uma combinação de música ao vivo improvisada, realizada no evento em Iasi, e uma interpretação especialmente gravada da música *My Heart* (originalmente escrita e tocada por Wildbirds & Peacedrums, em 2009).

1.1. Merce Cunningham: o zapping do corpo e a vídeo-dança

A dança e o vídeo têm afinidades particulares e, a partir das suas experiências e destas afinidades, surge a vídeo-dança, onde o corpo dançante cruza as proposições videográficas depois de ter constituído a fatalidade coreográfica da invenção cinematográfica.⁶⁹

Cunningham personifica esta espécie de ponte entre o “corpo que se move”, uma *sua* imagem, e conseqüente fusão. Anotamos alguns pontos fundamentais e transversais aos seus vários procedimentos criativos: série, repetição, ritmo, fragmento e cruzamento de técnicas, de espaços, de tempos e de corpos.

⁶⁹ Françoise Parfait, *Video: Un Art Contemporain* (Paris: Éditions du Regard), 203.

No seguimento de *A Tribute to John Cage* (1973), Nam June Paik realiza com Charles Atlas, Shigeko Kubota e o próprio Cunningham a peça (duas partes) *Merce by Merce by Paik* (1975-76), onde coliga dança contemporânea e imagem, acercando-se da chamada vídeo-dança. Este “ensaio” constituiu-se no embate constante e inesperado entre o tempo, o espaço e o corpo. Arrogando uma espécie de *zapping* do corpo, Merce Cunningham troca de cenário (espaço) ininterruptamente, transferindo as suas coreografias e recontextualizando as suas ações. Este projeto compreende dois atos: *Blue Studio: Five Segments (Part One)* (1975-76), produzido pela WNET – New York City's Public Television Station. O nome da peça resulta da técnica utilizada, o denominado “chroma key”, o motor da ilusão que transporta o performer para diferentes cenários, espaços de dança transformáveis, na criação do corpo-múltiplo, um corpo que se move, fluido, contínuo, numa sucessão de paisagens, de palcos suspensos (lembra Maya Deren com *Study in Choreography for Camera*, de 1945, que analisamos mais à frente).

A verticalidade do corpo contraria o movimento horizontal do plano-sequência utilizado no registo fílmico. A rotatividade e a sobreposição dos fundos resulta da manipulação tecnológica realizada por Paik e Atlas, que permite ao corpo de Merce transitar entre espaços interiores, exteriores, num jogo ininterrupto entre presença e ausência, real e ficcional, estaticidade e movimento.

Em *Merce and Marcel (Part Two)*, Paik e Shigeko Kubota criam uma colagem transcultural que confunde arte e vida e que questiona a possibilidade estética do gesto quotidiano. A dança de Cunningham tem a sua origem no movimento constante da natureza enquanto fluxo ininterrupto do tempo. O ritmo da cidade e o trânsito dos peões são apresentados como propostas coreográficas. Paik reedita uma entrevista de Russell Connor com Marcel Duchamp intitulada de “Time reversible — Time irreversible”, e uma outra com Cunningham, e realizando sobreposições de vozes e alternando as falas, concebe o que chama de “dance of time”, onde estabelece um diálogo transtemporal entre o autor dos *objects trouvées* e o “fazedor” de *mouvements trouvées*.

A flutuação entre o ensaio e o acaso na composição coreográfica, o peso da carne e o desejo do “espírito”, entre a gravidade e a leveza do pensamento, determina o processo de uma poética do movimento, ou seja, da dança. Deste modo, o corpo performativo afigura-se como um constante devir, em constante confronto entre forças divergentes que lhe concedem dinamismo, espontaneidade, imprevisibilidade e inconformismo.



Figura 71. Merce Cunningham e Charles Atlas, *still* de *Merce by Merce by Paik: Part One: Blue Studio*, 1975-76, vídeo, cor, som, 15'38". Cortesia de Electronic Arts Intermix (EAI).

Lessness reúne “exercícios” de repetição, circularidade e (im)possibilidade, de um corpo em queda, de um corpo movente mas preso a uma ação sem desfecho, confinado entre paredes, atraído pelo “chão beckettiano”. Centremos a nossa análise em Bruce Nauman, que apresenta neste núcleo *Slow Angle Walk* (Beckett Walk) de 1968, e a sua relação, precisamente, com Samuel Beckett.

1.2. Repetição e circularidade em Beckett e Nauman: o corpo - imagem em loop

A performance é a quimera (a boa quimera, experimental e interessante) de um «dar a ver» o acontecimento. É a razão pela qual ela está centrada sobre o corpo, que, contraído e concentrado na potência gestual e sofredora, pode simultaneamente expressar a dimensão ativa do acontecimento, a sua dimensão de impacto, de surpresa violenta, e a sua receção passiva, o efeito de transfiguração subjetiva, o pathos que o acontecimento pode induzir.⁷⁰

A *performance* e o seu programa conceptual projeta a possibilidade de construção de um corpo onde a condição humana se questiona. Não fora do corpo, mas dentro do corpo, do corpo em si, enquanto arena ou *playground*. Neste contexto interessa observar as

⁷⁰ Alain Badiou, *Um Teatro Sem Teatro* (Espanha/Portugal: MACBA e Museu Coleção Berardo, 2007), 26.

estratégias performáticas de Bruce Nauman, convocando alguns pontos de convergência com o teatro, na figura de Samuel Beckett (1906-1989). Ambos experienciam um conjunto de estados e permanências, *quasi* - solilóquios corporais, em que o espectador é aportado num local de total vazio, onde não existe mais um sinal a ser interpretado mas o corpo na sua plenitude⁷¹.

Nauman coloca em cena a palavra escrita e o texto dito, onde o gesto acidental e o movimento encenado se encontram no espaço do estúdio, numa espécie de *palco-laboratório*, onde analisa as suas rotinas e os seus rituais, dissecando ações tão simples como andar, balouçar, cair, e repete-as uma e outra vez... invertendo as coordenadas espaciais, deixando o corpo em suspenso e possibilitando uma indagação constante das relações entre corpo e espaço. Veja-se, *Revolving Upside Down*, *Stamping in the Studio* e *Slow Angle Walk (Beckett Walk)*, de 1968. Nauman surge inicialmente como intérprete, ou performer, deslocando depois esse papel para o espectador, com peças como *Performance Corridor* (1969), a primeira das suas construções que assinala esta passagem. A peça nasce como “adereço” para *Walk with Contrapposto*, de 1968 (concebida a partir das medidas do seu próprio corpo). Neste filme Nauman considera a pose do corpo-escultura e o diálogo entre o corpo-móvel e o corpo-imóvel. Nas peças, textos e filmes de Beckett tudo se repete sem cessar, a frustração e o cansaço impulsionam diálogos que se expressam no peso do corpo. Este corpo indaga o espaço do palco, o chão que pisa, o gesto que realiza, como um animal enclausurado numa jaula, que deambula, espera, interpretando a essência do absurdo. A repetição do gesto ativa o espaço do palco ou do estúdio. O corpo em movimento constitui chão, obrigando a um eterno desassossego. Parar de andar por um momento suscita o receio de que o chão desapareça debaixo dos pés, e que se fique “pausado” entre um passo e o outro. Este chão adquire a espessura do tempo, em relação direta com o “aqui” e o “agora”, é este desígnio comum, que edifica limites e acentua a condição do presente, do estar no mundo.

Na peça *Quad(I+II)* (1981), Beckett coreografa uma deriva (des)orientada. Como espectros cansados, quatro performers (mimos), executam uma coreografia num circuito fechado. Uma vez no interior do quadrado, estão condenados a um monótono e sincronizado ritmo dos passos ao longo das diagonais. A precisão matemática dos

⁷¹ Esta relação esteve na base de uma exposição em 2000, na Kunstalle Wien, intitulada Samuel Beckett/Bruce Nauman, que reuniu obras dos dois autores.

movimentos é possível graças à exatidão dos tempos marcados. O centro do quadrado é sempre contornado pelo lado esquerdo. *Quad* é uma espécie de *squaredance* anónima.

A peça foi primeiramente transmitida pela Süddeutscher Rundfunk, na Alemanha a 8 de outubro de 1981 como *Quadrat 1+2* (Quadrado 1+2) tendo sido dirigida por Beckett, assistido por Bruno Voges e com Helfried Foron, Juerg Hummel, Claudia Knupfer e Susanne Rehe, como intérpretes, e membros da Stuttgart Preparatory Ballet School.

Ao primeiro ato, onde se observam os figurinos coloridos, o passo mais acelerado ao som de um instrumento de percussão, segue-se um segundo momento, numa versão monocromática, a preto e branco, com uma movimentação lenta, retardada, “pesada” e acompanhada por um metrónomo. Para Deleuze, *Quad* está aproxima-se substancialmente de um *balett*. A conformidade geral da obra de Beckett com o *ballet* moderno encontra-se no abandono da primazia da verticalidade, do “corpo de pé”, na destituição de qualquer história ou narrativa, na procura de um certo minimalismo, no primado da marcha, do passo ou na conquista de dissonância gestual. No seu texto *l’Epuisé*, em *Quad et autres pièces pour la télévision* de Samuel Beckett (1992), refere que:

Quad, sem palavras, sem voz, é um quadrilátero, um quadrado. É portanto perfeitamente determinado, dimensionado, mas não tem outras determinações que não as suas singularidades formais, vértices equidistantes e um centro, sem outro conteúdo ou ocupantes que não os quatro personagens que o percorrem sem parar. É um qualquer espaço fechado, globalmente definido.⁷²

O espaço é originado pela ação, pelos movimentos dos corpos que se cruzam (não se tocam, não dialogam e não comunicam) no mesmo plano/chão/quadrado.

Com Nauman identificamos os mesmos propósitos. Em alguns dos seus primeiros trabalhos, onde associava instalação e performance, o próprio artista, ou o espectador, percorriam espaços que se assemelhavam a corredores ou passagens, compelindo o corpo a experienciar uma sensação de constrangimento, opressão e circunscrição.

Em *Failing to Levitate in the Studio* (1966), Nauman, desafiando a gravidade, tenta levitar no estúdio, mantendo-se entre duas cadeiras, num exercício de concentração tanto física quanto mental. A postura nivelada, que mantém durante o primeiro momento, desenha uma linha horizontal, traça um chão outro. Ao empregar a dupla

⁷²Gilles Deleuze, *Quad et autres pièces pour la television suivi de L’Épuisé* par Gilles Deleuze (Paris: Les Éditions de Minuit, 1999), 37.

exposição nesta fotografia, está a assumir o *desdobramento* do seu corpo, que se prolonga na elevação e na queda. Observamos fixamente, o seu corpo caído, colado ao chão.

As performances são realizadas num “combate” solitário com o espaço do estúdio, em silêncio, numa metódica sequência de movimentos lentos que apenas se podem repetir a si mesmos. Desta feita, sondamos uma corporalidade que não pode ser “falada” (explicada...) apenas experienciada.

Na peça *Waiting for Godot* (1949-52), de Samuel Beckett, a determinado momento as quatro personagens principais tombam no chão do palco. Durante algum tempo tudo parece parar, sem nenhum dos corpos conseguir erguer-se, subjugando-se à gravidade. Nauman e Beckett são ambos atraídos pelo *chão*, do estúdio ou do palco. Nem sempre visível ou perceptível a gravidade exerce o seu magnetismo num exercício que vacila entre a sedução da queda e a tentativa de fuga de um corpo que pesa, que vagueia, que espera (mesmo quando é evocada metaforicamente, como a cadeira do personagem de *Murphy* (1938) ou, por sua vez, como as duas cadeiras usadas por Nauman em *Failing to Levitate in the Studio* (1966) ou ainda na peça radiofónica de 1957, *All That Falls*).⁷³



Figura 72. Bruce Nauman, *still* de *Slow Angle Walk (Beckett Walk)* de 1968. Cortesia Electronic Arts Intermix (EAI).

⁷³ Este impulso de escape ou de negação do chão surge, por exemplo, no final da novela *Murphy* (1938), quando um dos personagens, preso à realidade de uma cadeira de rodas, se detém a imaginar o voo do seu corpo, agora leve, livre. Na peça *Happy Days* (1960), Winnie encontra-se enterrada na areia da cintura para baixo. A sua esfera de ação é limitada à extensão dos seus braços. Winnie fala da sensação de ser extraída, arrebatada e elevada pelo ar.

Foquemos *Slow Angle Walk (Beckett Walk)* de 1968. Com uma câmara fixa, de lado, Bruce Nauman repete, durante aproximadamente uma hora, uma diligente sequência de movimentos, tendo como referência algumas passagens de Beckett, como *Watt*, onde este descreve atividades similares às que se propõe executar. Ao inverter as coordenadas espaciais, o *chão* converte-se agora numa parede explorada pelo corpo do artista (veja-se também Trisha Brown, com a peça *Walking on the wall* de 1971, realizada no Whitney Museum). Este jogo entre (des)coordenação do corpo e do espaço, onde a câmara arroga o papel de posicionar, deslocar, transferir e questionar a noção de chão, surge em muitas outras *performances* registadas em vídeo, como *Stamping in the Studio* (1968), *Revolving Upside Down* (1968), *Pacing Upside Down* (1968) and *Bouncing in the Corner, no 2: Upside Down* (1969), *Body Pressure* (1974) ou *Wall/Floor Positions* (1968)⁷⁴.

Observamos ainda a permanente exploração de relações dicotómicas, quer físicas, quer psicológicas: interior vs. exterior, frente vs. trás, dentro vs. fora, corpo vs. espaço, presença vs. ausência, som vs. silêncio, movimento vs. quietude, horizontal vs. vertical. Ao sobrepor cada um dos elementos, o artista inicia uma sucessiva desconstrução conceptual e formal, eliminando as extremidades, esbatendo os contornos e, assim, aproximando os pólos outrora apartados. Nauman, através da repetição e do cansaço, procura o gesto que interprete uma ideia de transgressão, mas também de unificação entre o espaço circundante e o limite do corpo, seja em torno do perímetro de um quadrado, seja na ocupação do estúdio. Para Nauman a repetição não é percebida como um simples suplemento ou acumulação, mas como um procedimento essencial numa mecânica que cimenta o próprio chão. Quando um gesto é repetido, assume sempre o presente, o “aqui” e o “agora”, como se fosse executado pela primeira vez, como se fosse percecionado pela primeira vez pelo espectador.

A permanência do gesto aponta para a sua singularidade dentro do processo da repetição. Para Deleuze⁷⁵, a repetição não está relacionada com a reprodução do mesmo e do semelhante, mas com a produção do singular e do diferente. A repetição é o motor da diferença e o salientar da inteireza de cada gesto.

⁷⁴ Lembremos o espaço Beckettiano: “Sou algo de diferente, uma coisa completamente diferente, uma coisa inominável num espaço vazio, num lugar frio e escuro, onde nada se move, nada fala, no qual eu ouço, no qual eu procuro, tal como uma besta enjaulada nascida numa jaula e morta numa jaula, nascida e depois morta, nascida numa jaula e depois morta numa jaula, numa palavra, como uma besta.”, Samuel Beckett, *The Unnameable*, in *Three Novels* (New York: Grove Press, 1965), 55.

⁷⁵ Gilles Deleuze, *Diferença e Repetição* (Lisboa: Relógio d'Água, 2000).

Em *Walking in an exaggerated manner around the perimeter of a square* (1967-68), Nauman⁷⁶ desenvolve noções de circularidade e repetição, na ação e no gesto. Passo a passo, o artista percorre o perímetro de um quadrado, desenhado no chão do estúdio, numa performance com a duração de dez minutos. Repete a ação variadas vezes, interrompe o trajeto, alterando a direção e criando o seu próprio ritmo.

A *mise-en-scène* é bastante depurada: dois quadrados concêntricos inscritos no chão com fita adesiva branca, um banco, objetos disseminados pelo estúdio e um espelho vertical, que estende o espaço, refletindo uma zona inacessível do estúdio. O erro, a fadiga, a monotonia são fatores capitais na construção do *suspense* e da tensão. O corpo do artista está submetido a uma marcha ininterrupta, a um eterno retorno⁷⁷. A inversão de coordenadas espaciais, a eliminação de qualquer elemento que defina o início e o fim da ação e o explorar da natureza do gesto e da arquitetura do corpo, definem o processo de Bruce Nauman e aproximam-no de alguns procedimentos de Merce Cunningham.

Veja-se *Dance or exercise on the perimeter of a square* (1967)⁷⁸, onde o som de um metrónomo acentua os movimentos hipnóticos do corpo e adensa a qualidade abstrata destas cenas. Este corpo repete um conjunto de passos sistematicamente executados, como se de uma coreografia se tratasse. A permanência do quadrado/palco surge também em *Lighted Center Piece* (1967-1968), uma escultura composta por quatro lâmpadas de halogéneo de 1000 watts, cada uma presa a um lado de um quadrado de alumínio, com o seu intenso foco de luz direcionado para o centro do quadrado. Assemelhando-se a um dispositivo de iluminação teatral transposto para o centro do palco, a peça estabelece o seu próprio espaço cénico.

Com o projeto *Square Depression* (Quadratische Senkung), criado para o Skulptur Projekte Münster em 2007, Nauman concebeu uma enorme escultura em forma de quadrado, um palco, um *chão* com uma quebra no seu centro, para o exterior do campus universitário, que representa a construção espacial de um estado psicológico abaixo do nível do ponto de fuga.

⁷⁶ No final da década de 70 e no início da década de 80, Nauman explorou uma mesma relação do corpo com o espaço num conjunto de esculturas como *3 Dead End Adjacent Tunnels, Not Connected* (1979), *Dead End Tunnel Folded Into Four Arms With Common Walls* (1980) e *Smoke Rings: Two Concentric Tunnels Skewed, Non-Communicating* (1980), onde os círculos que ao mesmo tempo parecem estar a *levar* no ar, ostentam os seus pontos de fixação no chão.

⁷⁷ Friedrich Nietzsche, *A Gaia Ciência* (Lisboa: Guimarães Editores, 1996).

⁷⁸ Esta peça videográfica foi instalada na exposição *OBSERVADORES –Revelações, Trânsitos e Distâncias*, um projecto co-autoral de Ana Rito, Hugo Barata e Jean-François Chougnat (Museu Berardo) que analisamos mais à frente.

Em Ca 'Foscari, aquando da edição da Bienal de Veneza de 2009 (Nauman representa o Pavilhão norte-americano com a exposição *Topological Gardens*) é apresentado *Untitled* (1970/2009), um registo vídeo de uma reinterpretação de uma performance inicialmente apresentada na Bienal de Tokyo, em 1970, não documentada na altura. A coreografia é desenvolvida por duas bailarinas que se posicionam dentro do perímetro de um quadrado (chão), com os pés estendidos para fora da área de ação, as mãos juntas no topo e a tocar no centro. Durante trinta e dois minutos e vinte e nove segundos rodam no sentido dos ponteiros de um relógio. A câmara é mantida fixa durante três minutos e depois rodada com a mesma velocidade dos corpos, durante três minutos antes da repetição da sequência e na direção oposta. Desta forma, quando a câmara se movimenta, as bailarinas parecem estar imóveis ao mesmo tempo que o chão gira sob si. O gesto descreve o espaço. Através de uma dupla projeção, no plano vertical (parede) e no plano horizontal (quadrado/tapete de borracha/piso térreo) Nauman volta, depois de *Beckett Walk* ou *Bouncing in a corner*, de 1968, a questionar a noção de chão, materializando assim uma espécie de rebatimento da superfície da ação.

Com Nauman e Beckett situamo-nos sempre na iminência do fim que nunca parece chegar, esperando que o performer compareça diante da câmara colocada no estúdio, ou que o ator surja no palco. O espectador de uma peça de Beckett ou de uma performance de Nauman, coloca-se em relação com o “aqui” e o “agora” que as obras projetam, e em *loop*.

2. Corpo – imagem dançante: coreografia, movimento e hibridez

Douglas Rosenberg em *Screendance: Inscribing the Ephemeral Image*⁷⁹ reflete em torno das relações entre a prática da dança e as novas tecnologias de representação desde o advento do cinema (*Luis Martinetti - Contortionist*, Edison Manufacturing Co., 1894, *Ballet Mécanique*, Fernand Léger, 1924 e *Entr'acte*, Francis Picabia, 1924 são disso exemplo) apresentando uma espécie de mapa de navegação e questionando os limites de uma forma de arte profundamente colaborativa.

A efemeridade do movimento do corpo e a imagem que daí decorre aponta para uma abordagem interdisciplinar que permite uma discussão mais ampla dos conceitos de imersão e presença. A genealogia da “coreografia para a câmara”, que difere, na sua

⁷⁹Douglas Rosenberg, *Screendance: Inscribing the Ephemeral Image* (New York: Oxford University Press, 2012).

natureza e parâmetros definidores, do registo audiovisual ou fotográfico de um exercício ou espetáculo de dança, coloca um conjunto de questões que importa enformar.

O que sucede aos corpos coreografados, agora virtuais, que esta transferência, este “corpo tornado imagem” desenha? Podemos ainda falar de fisicidade/materialidade associada à tecnologia que permite esta re-mediação?

Susan Leigh Foster, em *Choreographing Empathy: Kinesthesia in Performance*⁸⁰, parece responder a estas interrogações colocando a tónica no espectador, cujo corpo físico dialoga com o corpo virtual da imagem e propondo a existência de uma conexão sensorial, iminentemente sinestésica e empática no decorrer do processo de “imersão”.

A partir do corpo performativo, nas suas relações com o espaço, e do corpo registado, encapsulado no *medium* da imagem cinemática e videográfica, registando a performance do corpo, avançamos para a tentativa de uma definição que conjugue estes momentos. O mesmo pressuposto é convocado, de outro modo, em *Dancefilm: Choreography and the Moving Image*⁸¹, onde Erin Brannigan propõe uma “terminologia interdisciplinar” e aponta um modelo para a discussão de significados e derivações.

Os elementos formais que compõem uma performance ou coreografia para a câmara, tais como o *close-up*, o *loop*, o *frame*, o *hors-champ*, a edição/colagem ou o som, articulados à intertextualidade, à a-narratividade e ao carácter abstrato de algumas soluções compósitas esboçam uma possível constelação operativa (observe-se ainda a edição como um processo coreográfico, na medida em que esta permite moldar o fluxo, a sequência dos gestos através da manipulação da imagem, do corte ou do enquadramento, construindo o ritmo e a cadência dos movimentos: a chamada “frase coreográfica” compreende uma série de ações e pontos de ênfase agrupados, associando frações de filme para criar uma noção de passagem do tempo).

A imagem cinematográfica ou videográfica manifesta a ausência de uma presença, projetando, pelas suas especificidades e possibilidades técnicas, uma noção de hibridez que importa observar e explorar. Fazê-mo-lo, mais especificamente, a partir de Loie Fuller, Maya Deren e Pina Bausch (com Wim Wenders).

⁸⁰Susan Leigh Foster, *Choreographing Empathy: Kinesthesia in Performance* (New York: Routledge, 2011).

⁸¹ Erin Brannigan, *Dancefilm: Choreography and the Moving Image* (New York: Oxford University Press, 2011).

2.1.O corpo proto-cinemático de Loie Fuller e as imagens coreografadas de Maya Deren

A passagem do séc. XIX para o séc. XX anuncia um novo entendimento do corpo, mais especificamente do *corpo em movimento*, que encontra nas relações da dança com o cinema o seu mais pertinente manifesto, como refere Gilles Deleuze em *Cinéma1: L'Image-Mouvement*, quando aplica as teorias de Henri Bergson numa equação que relaciona a dança moderna e o advento cinematográfico na construção de uma nova filosofia do “movente”.

A dança pretendia isentar-se de qualquer índole classicista, abdicando de figuras e poses canónicas determinadas, perscrutando a condição a-descritiva do gesto.

Em 1892, Loïe Fuller (bailarina norte-americana residente em paris) inaugura um novo género de dança recorrendo a um figurino concebido por si, que consistia num longo vestido plissado branco (tecido-pele⁸²), manipulado através de duas longas varas que “estendiam” os seus braços, iludindo e hipnotizando o espectador: a chamada *Danse Serpentine*.



Figura 73 e Figura 74. Loïe Fuller, fotografias de Samuel Joshua Beckett (1900).

Fuller apossa-se de forma inédita das potencialidades estéticas associadas às novas tecnologias, sendo descrita por Sally Sommer, no seu ensaio de 1975, intitulado *Loïe*

⁸² Este mesmo *pas de deux* entre um corpo dançante e uma peça de vestuário/tecido/véu/pele, encontra eco mais tarde em coreógrafas como Martha Graham, com *Lamentation* (1930), a própria Pina Bausch em *Sweet Mambo* de 2008 e Maya Deren no filme *Meshes of the Afternoon* (1943).

Fuller⁸³, como uma espécie de “imagem em movimento”, re-configurando o “corpo que se move”, a partir de três paradigmas: as suas coreografias apontam um carácter proto-cinemático, que interessa aqui reter, na criação de jogos hipnóticos de luz e de sombra⁸⁴, de artifícios cromáticos poderosos e dinâmicos que edificam uma espécie de corpo abstrato, indefinido, volátil e inconstante na sua mobilidade, a mesma que anima as projeções que ocorrem sobre a sua superfície; do domínio tecnológico à representação sequencial do movimento, as coreografias de Fuller instituem um corpo - ensaio; os movimentos e a indumentária exuberante, um *tecido-pele* fluído, de seda, manipulado com destreza e que utiliza em palco, permite o “espaçamento” de um corpo que se desenvolve em cena, que dialoga de forma imponderável com a carne e o espectro, com a presença e a ausência - um corpo que estabelece o próprio dispositivo de aparição da imagem, ou seja um corpo - ecrã.

Luzes coloridas e projeções passadas em seda...não eram novidade. O Panorama, o Diorama, a Fantasmagoria e a Lanterna Mágica eram entretenimentos populares em Paris e Londres no final do século XVIII. Central para o desempenho de Fuller, era uma imagem em movimento animada pela projecção de luz colorida e por slides. Mas uma é a inversão da outra. Essas primeiras performances da imagem em movimento conduziram a luz e as imagens projectadas para um ecrã estático. Em vez disso, (Fuller) alterou o ecrã enorme, moldando-o em formas e aspectos fantásticos.⁸⁵

La Serpentine (cuja primeira apresentação data de 1892), *La Violette*, *Le Papillon* e *La Danse Blanche* expressam uma nova cinestesia, num movimento fluído que nasce no centro do corpo, repleto de transições e posições que progridem para uma maior complexidade ao longo das várias exibições.

O corpo múltiplo e informe resultante destas metamorfoses parece flutuar e levitar no palco, acentuando a efemeridade do gesto e da pose – a dança ocorre nos interstícios, de uma ação para outra, de um passo para outro, e de uma posição para outra, não surgindo a figura num único momento mas na continuidade do movimento. *A Serpentine Danse*, captada pela objetiva dos Lumière em 1897-1899, (a intérprete é comumente identificada como sendo Fuller, no entanto, alguns estudos apontam para uma *copy*-

⁸³ Sally Sommer, *Loïe Fuller, The Drama Review*, Vol 19, No.1, (March 1975).

⁸⁴ Na senda da “estética das atracções” (segundo Tom Gunning), pelo seu carácter mágico, misterioso, espectral e, nalguns momentos, místico.

⁸⁵ *Ibid*, 54.

*cat*⁸⁶, algo muito em voga na época, sendo Annabele Moore uma das suas imitadoras mais famosas, surgindo em algumas filmagens de Méliès e Alice Guy), corporifica de forma inédita a relação entre o movimento e a imagem, realizando uma *performance* para a câmara. A dança, em plena fase de mutação, tenta participar das correntes revolucionárias da modernidade no momento em que a prática literária simbolista, os estudos contemporâneos sobre a locomoção e as teorias filosóficas relacionadas com o movimento de Bergson, protagonizavam o contexto cultural na Europa.



Figura 75. Auguste e Louis Lumière, filme 35 mm colorido à mão, 1897-99.

A relação entre a dança e a imagem animada começa com o nascimento do cinema. Não é por acaso que, quando a dança moderna se inicia, o cinematógrafo é inventado e que, quando ocorrem os primeiros redemoinhos dos véus de Loie Fuller, os irmãos Lumière testam e utilizam a sua câmara pela primeira vez.⁸⁷

⁸⁶ Sobre o assunto ver Giovanni Lista, *Loie Fuller et ses imitatrices*, Cinémathèque de la danse in Paris, 1994.

⁸⁷ Patrick Bensard, *Impressions Danse* (Paris: Éditions Centre Georges Pompidou, 1988), 10.

Declinando qualquer caráter decorativo, ilustrativo, superficial e classicista, a dança acionou uma inquietante transdisciplinaridade e Fuller parecia representar esta convulsão, centrando no corpo as preocupações vigentes.

Em *They Film as They Dance*, de 1991, Annie Bozzini⁸⁸ aponta Fuller como a primeira bailarina e coreógrafa a realizar um filme experimental, *Le Lys de la Vie*⁸⁹, de 1920 com Gabrielle Bloch. Terá deixado outros dois projetos cinematográficos inacabados, *Vision des Rêves*, de 1924, e *Les Incertitudes de Coppélius*, de 1927. É instaurada uma nova consciência do corpo, das suas coordenadas e possibilidades motoras: uma cinestesia reiterada através do fluxo constante, de que nos fala Bergson.

Nesta perspectiva, Fuller coloca-se entre o palco e o ecrã, no cerne das transformações do corpo-performativo, assim como na construção do corpo-cinemático, antecipando a linguagem de Maya Deren na medida em que ambas reflectem sobre a construção da imagem do corpo-coreográfico (ou coreografado): desenvolvendo dispositivos visuais que enunciam o seu programa estético, através dos mecanismos de projeção de luzes, sombras e cor em reciprocidade com a sua tradução performativa em palco, Fuller conduz o espetador a uma experiência cinematográfica singular. Por seu lado, e na configuração dos seus “filmes - ensaio” *avant-garde*,

Deren explora um conjunto de efeitos visuais, como a múltipla exposição, o corte, ou o *slow-motion*. Por volta de 1939, Deren torna-se secretária pessoal da coreógrafa e antropóloga Katherine Dunham. No documentário, *In the Mirror of Maya Deren* (2001), de Douglas Wolfsberger, Dunham refere algumas *performances* de Maya ao som de tambores, aquando de certos eventos da sua Companhia, existindo mesmo uma menção à vontade de Deren em integrar a Companhia como bailarina. Aliás Deren, assim como Fuller, é protagonista e performer de alguns dos seus próprios filmes e vem a cooperar com membros da Companhia de Dunham, como os dançarinos Talley Beatty e Rita Christiani⁹⁰. A dança está notoriamente presente em cinco dos seus filmes: *A Study in Choreography for Camera* (1945), *Ritual in Transfigured Time* (1945-46), *Meditation*

⁸⁸ Annie Bozzini, in Martha Bremser, *Fifty Contemporary Coreographers* (London and New York: Routledge, 2000), 34.

⁸⁹ O filme apresenta algumas inovações técnicas como a utilização de imagens em negativo como solução cénica.

⁹⁰ Fazemos aqui um parêntesis para referir de novo Loïe Fuller, naquilo que, mais uma vez, aproxima as duas autoras: o esgotamento da narrativa linear, através da exploração dos próprios mecanismos do cinema na construção da imagem. Observamos a influência da estética simbolista, enquanto proposta a-narrativa: Stéphane Mallarmé interessou-se pelas performances de Fuller e pela sua revolução cinestésica, e Deren acerca-se dos mesmos propósitos com o texto “A Influência da Escola Francesa Simbolista na Poesia Anglo-Americana” (tese que defende no Smith College).

on Violence (1948), *The Very Eye of Night* (1952-55, exibido em 1959) e *Divine Horsemen* (obra póstuma realizada entre 1947 e 1954). Deren manifesta uma sensibilidade coreográfica (embora nunca se tenha denominado de coreógrafa, assume créditos autorais com Talley Beatty em *A Study in Choreography for Camera*, de 1945 e com Frank Westbrook para *Ritual in Transfigured Time*, de 1945-46) no que respeita ao corpo-performativo e à produção cinematográfica, “enquadrando” o gesto que designa o movimento⁹¹. O silêncio das *performances* de *At Land* (1944), *A Study in Choreography for Camera* (1945), e de *Ritual in Transfigured Time* (1945-46) afasta-a de uma genealogia fílmica que se detém numa ótica literal da acção, ao invés, Deren compõe situações que perscrutam o gesto nas suas possibilidades expressivas e linguístico – semânticas em detrimento da palavra. O enquadramento que fraciona o corpo, como com Chao-li Chi, em *Meditation on Violence*, expõe a carne que se mostra nas suas cavidades, nos seus esconsos, e que se assume como um horizonte de acontecimentos, um palco onde o ato acontece, onde a coreografia nasce. No contexto de um Simpósio sobre Poesia e Filme⁹², em 1953, Deren define aquilo que considera ser a sua forma cinematográfica e a sua linguagem cinematográfica, na rejeição daquilo que designa de “estrutura horizontal” (que relaciona com um processamento interno que promove a narrativa linear, a caracterização, a catalogação de personagens e lugares), defende uma estrutura poética ou “vertical”, aquela que não subjuga o filme à linearidade composicional e interpretativa. Esta ideia aproxima-a a Gilles Deleuze quando este distingue imagem-movimento de imagem-tempo: o seu modelo de imagem-movimento traça o encadeamento linear de uma estrutura fílmica que se alicerça na “acção - reacção”, ao passo que a imagem-tempo resulta de situações puramente visuais, motoras e sonoras.

Se a imagem-movimento é assimilada na cena, chamamos enquadramento ao primeiro momento da cena com vista aos objetos e à montagem o outro momento que se dirige ao todo (...) é a montagem ela própria que constitui o todo e, logo, que nos fornece uma imagem do tempo. É, pois, o principal ato do cinema. O tempo é necessariamente uma

⁹¹ “Para criar uma nova forma, os elementos devem ser seleccionados de acordo com a sua capacidade para funcionar no novo, “anti-natural”, contexto. Um gesto que poderia ter sido bastante eficaz no decorrer de uma conversa espontânea e natural, poderá falhar em ter impacto na dança ou no filme.” Maya Deren citada por Bill Nichols, *Maya Deren and the American Avant-Garde* (California: University of California Press, 2001), 23.

⁹² O Simpósio foi organizado para o Cinema 16, Cinema Society, por Amos Vogel. Os textos das comunicações do Simpósio foram publicados em Jonas Mekas’ *Film Culture, The Film Culture Reader*, editado por P. Adams Sitney, Prager Publishers Inc., New York, 1970, pp.171-86.

representação indireta porque flui da montagem, que interrelaciona uma imagem-movimento a outra. É devido a isto que a relação não pode ser simples justaposição: o todo não é mais do que uma sucessão de presentes (...) A montagem deve proceder de alterações, conflitos, resoluções e ressonâncias, em suma, uma atividade de seleção e coordenação, de forma a atribuir ao tempo a sua dimensão real, e ao todo a sua consistência.⁹³

Deren estabelece assim dois eixos: o eixo horizontal que compreende elementos narrativos e descritivos, e o eixo vertical, caracterizado por exercícios em torno do ritmo, do tom, da óptica e do enquadramento do gesto, assumindo uma desconstrução que se centra no corpo e nas suas ações, nas suas capacidades físicas, expressivas e semióticas.

Em *A Study in Choreography for Camera* (1945) a coreografia de Talley Beatty e o processo de edição de Deren colocam *em cena* esta “verticalidade”, compondo um jogo continuado entre a estabilidade e a instabilidade, onde um corpo *sem chão* ombreia com a inevitabilidade da gravidade e do seu próprio peso, num manuseio de opostos que diferencia a prática da dança. O palco, por convenção, é o lugar onde o bailarino executa a sua coreografia, apresentada para um público que, por norma, se encontra de frente para este. Pelo contrário, e neste caso, uma coreografia registada pela objetiva de uma câmara procura libertar o corpo do bailarino de qualquer constrangimento físico, procura retirá-lo do palco estático, alterando o cenário constantemente e considerando novas relações entre o corpo e o espaço, o corpo e o tempo. A exploração de determinadas práticas cinematográficas, convertem o *espaço* num participante ativo na coreografia, motor de dinamismo, e provido de capacidades discursivas. Deren introduz um *dueto*, um *Pas de deux* entre o espaço e o corpo do bailarino, do qual a câmara não é apenas um observador, um “olho sensitivo”, mas é, antes, responsável pela performance de um ponto de vista criativo.

A continuidade da coreografia questiona a discontinuidade espacial. Esta sequência promove uma poética do movimento, a-funcional, a-narrativo, a-linear. A fluidez do jogo em torno do centro gravitacional cria uma “janela” dentro do filme que conduz à contemplação do “puro movimento”.

⁹³ Gilles Deleuze, *The Time-Image, Cinema 2* (London: The Athlone Press, 2000), 34-35.



Figura 76. Maya Deren, still de *A Study in Choreography for Camera* (1945)

Veja-se Paul Valéry, quando discorre sobre a dança e o poema contínuo do corpo, advogando que a fórmula para alcançar a pureza dos movimentos não devia incluir nada que sugerisse o seu fim⁹⁴. A objetiva converte-se em *performer*, a par de Beatty, na medida em que a sua “atuação” é determinante para o concretizar de uma visão inovadora, numa sincronização entre o movimento da câmera e o movimento do corpo⁹⁵. *A Study in Choreography for Camera* expressa a libertação do corpo em movimento do bailarino dos limites físicos do palco, que se estabelece no ritmo gerado pela alternância entre o acentuado *slow-motion* e a extrema aceleração, fixando o gesto ou experienciando a duração da ação.

Como refere no seu ensaio *An Anagram of Ideas on Art, Form and Film*, “o *slow-motion* é o microscópio do tempo”.⁹⁶

Em *The Very Eye of Night* (1958), Maya Deren colabora com o *Metropolitan Opera Ballet School*, desenvolvendo uma enigmática “dança da noite”. A imagem surge em negativo, criando um espaço noturno, animado por um intenso som hipnótico.

⁹⁴ Veja-se Paul Valéry, *The Philosophy of Dance, in Aesthetics* (Vol.13 of Collected Works) (New York: Pantheon Books, 1964), 197-211

⁹⁵ Em 1943, Deren colaborou com Marcel Duchamp na criação de um filme intitulado *Witch's Cradle*, onde experienciou pela primeira vez esta relação entre a câmara e o performer (neste caso, o próprio Duchamp).

⁹⁶ Maya Deren, *An Anagram of Ideas on Art, Form and Film* (New York: The Alicat Book Shop Press, 2000), 46.

A escuridão da noite desvanece a linha do horizonte, libertando os movimentos, dos bailarinos e da câmara, da estaticidade e da horizontalidade, aproximando a coreografia dos corpos à ideia de voo ou de mergulho.

Deren apossa-se de gestos estilizados, e é na repetição destes gestos que cria um circuito de expressões que atua fora de qualquer sistema de classificação. É através do filtro cinematográfico que estes gestos geram novas significações.

Observamos um processo de (des)velamento - (des)velar um corpo que une em si o claro e o escuro, que se movimenta numa zona de luz e de sombra em simultâneo - “cravando o olho” no intervalo, no espaçamento entre um e o outro, entre os corpos que dançam, que se tocam, que se escondem, que se vêem.

Um raio de luz ressoa os limites de um corpo que se dispõe no limiar do seu (des)aparecimento. A luz deseja o corpo que se dissimula na sombra.

Resta-nos sustentar a respiração.



Figura 77. Maya Deren, *still* de *The Very Eye of Night* (1958).

2.2. Wim Wenders e Pina Bausch: atracção e cinestesia

Em 2011 Wim Wenders realiza o filme *Pina (a film for Pina Bausch)*⁹⁷, num formato próximo do documentário, onde apresenta os bailarinos da companhia-casa fundada pela coreografa alemã (homenagem póstuma). Influenciada pela abordagem filosófica de Kurt Jooss incorporou diferentes linguagens artísticas, remissivas da dança clássica, da dança moderna e do teatro, na procura de uma “fala” própria. Outro dos legados pedagógicos do seu professor seria a participação ativa dos bailarinos na criação das coreografias. As suas personalidades, as suas narrativas pessoais e as suas vivências, estão presentes no processo compósito dos gestos e dos movimentos. As fragilidades e as inquietações de cada corpo são exploradas na tentativa de humanização do palco, da “cena”, e de aproximação ao sujeito/espetador. O filme é composto por extractos de algumas das peças mais dançadas de Bausch: *Le sacre du printemps (Frühlingsopfer)*, *Café Müller*, *Kontakthof* e *Vollmond*, imagens de arquivo e reinterpretações, performances para a câmara (alguns solos e duetos), acompanhadas por entrevistas e cenas nas imediações do Teatro e nas carruagens do Wuppertal Schwebebahn. Dos quatro momentos salientamos dois: *Café Müller*, exhibe um cenário simples que consiste num conjunto de mesas, cadeiras e portas, onde três mulheres (uma das quais aparenta ser cega) lutam para se desviar destes objetos que obstruem a sua marcha. Dois homens surgem em cena na tentativa de “desentulhar” o espaço, possibilitando a passagem das mulheres. Os cinco iniciam assim uma dança-embate que se repete até à queda dos corpos (e em *loop*); *Kontakthof* (lugar de encontro), apresentado primeiramente na Wuppertal Tanztheater em 1978. Os bailarinos, em trajes formais, são divididos em dois grupos distintos. Homens e mulheres realizam ações quotidianas separadamente, como escovar os dentes, esfregar as mãos, coçar a orelha, segurar os cabelos ou acenar, que assumem a forma de ritual quando executados em simultâneo. A peça reflete sobre a interação humana, interrogando os tabus corporais e as construções sociais, como a identidade e o género. Neste *palco-pátio* e numa espécie de *dança-jogo* são observados ritos de acasalamento, exercícios de sedução e poder que caracterizam a *voz* de Bausch, “audível” a cada movimento, a cada **passo**. Uma segunda versão, com intérpretes não profissionais maiores de 65 anos, estreou em 2000, seguida

⁹⁷ Mesmo não se tratando de uma vídeo-instalação, parece-nos pertinente referir este filme, pela forma como o corpo em movimento é tornado imagem, permitindo uma relação inédita do espetador com esta, através da tecnologia 3D.

de uma terceira “tradução” com jovens adolescentes entre os 14 e os 17 anos em 2008. A observância de corpos distintos permitiu a diversidade dos gestos, dos tempos e dos ritmos. O mesmo movimento terá agora abordagens diferentes, irrepetíveis e intransferíveis, possibilitando a criação de uma poética singular e característica de uma abordagem liberta e inovadora à composição coreográfica e consequentemente à dança contemporânea. Para uns, as memórias do corpo dominam as ações, para outros, o entusiasmo possibilita a frescura da marcha. A gravidade, a lentidão, a profundidade e a prudência, de uma comunidade contrastam com a leveza, a insegurança, o fascínio e a impaciência da outra. As três versões, as três comunidades complementam-se: a técnica, a tenacidade e a jovialidade constituem um só corpo: um corpo que espelha um rosto, o rosto de Pina (Wenders editou as três versões dando continuidade à coreografia).

Por seu lado, *Pina* (o filme) introduz uma relação inédita com o espectador, mergulhando-o, através de imagens estereoscópicas⁹⁸, numa configuração espaço-temporal específica: a partilha do palco com os bailarinos. Central neste processo parece ser a tensão entre os diferentes planos/pontos de vista: aproximações e afastamentos que permitem uma percepção ritmada do corpo movente do intérprete ausente e a própria fisicidade do sujeito/observador presente. Esta suspensão momentânea entre estados, entre presença e ausência, possibilita uma leitura hibridizada do projeto de Wenders (e Pina). Para Thomas Elsaesser⁹⁹ a tecnologia 3D não é apenas um efeito especial mas antes um outro nível de percepção visual (extensível a outros sentidos), herdeiro do “cinema de atrações”¹⁰⁰, que aliava a projeção da imagem ao conceito de espetáculo e performance como descreve Elizabeth Coffman: “As temáticas do início do cinema, que frequentemente envolviam o corpo de uma mulher em movimento (dançarinas, acrobatas, atrizes pornográficas), produziram um “excesso” de distrações visuais, um indicador para a definição do espaço do espectador modernista.”¹⁰¹

⁹⁸ Lenny Lipton, *Foundations of the Stereoscopic Cinema* (New York: Van Nostrand Reinhold, 1982).

⁹⁹ Thomas Elsaesser, *The Dimension of depth and objects rushing towards us*, in, *eDIT Filmmaker's Magazin* (2010) <http://www.edit-frankfurt.de/en/magazine/ausgabe-12010/the-dimension-of-depth/the-dimension-of-depth-and-objects-rushing-towards-us.html>), consultado em 12/02/2014.

¹⁰⁰ Ver Tom Gunning, *The Cinema of Attractions: Early Film, Its Spectator and the Avant-Garde*, *Wide Angle*, Vol. 8, nos. 3 & 4 Fall, 1986 e *The Long and Short of it: Centuries of Projecting Shadows From Natural Magic to the Avant-Garde*, in *The Art of Projection* ed. Stan Douglas & Christopher Eamon (Ostfildern: Hatje Cantz Verlag, 2009), 23-35. Ver ainda Thomas Elsaesser, *Early Cinema: Space-frame-narrative* (London: BFI Publishing, 1990).

¹⁰¹ Elizabeth Coffman, *Women in Motion: Loie Fuller and the ‘Interpenetration’ of Art and Science*, in *Camera Obscura*, 17:1 (2002) p.79.



Figura 78. Wim Wenders, *still* de *Pina*, 2011.

O fascínio (contemporâneo) pelo excesso (ou excessivo) é satisfeito pela capacidade das imagens estereoscópicas em gerar efeitos *pop-out*, que, combinados com um corpo dançante, propiciam um novo entendimento da imagem movente. Alain Deroche, técnico especializado em estereoscopia convidado por Wenders a produzir o filme, fala da dificuldade em filmar corpos dançantes com a tecnologia 3D: as câmaras são colocadas em cena, junto aos bailarinos, “dançando” conjuntamente com estes, relacionando-se fisicamente com os seus gestos, os seus movimentos e as suas pausas (realizando um *pas de deux* segundo Deren).



Figura 79. Fotografia de produção de *Pina*, Wim Wenders, 2011.

O filme retrata a experiência do movimento em detrimento da narrativa. A dança e o cinema (como já vimos anteriormente) têm uma história conjunta que combina uma tecnologia a um desígnio do corpo (exemplos que vão desde as experiências proto-cinemáticas de Eadweard Muybridge, ao fonoscópio de Georges Demenÿ, às *copy-cat* de Loïe Fuller e as suas relações com os irmãos Lumière e Edison ou ao *slow-motion* de Lydia Lopokova). Na sua génese, a dança, os seus corpos em movimento e as suas imagens, retêm uma a-narratividade própria, afastando-se (ao longo da sua trajetória) do cinema *mainstream* (clássico ou narrativo), aproximando-se por sua vez do cinema experimental, e surgindo depois no âmago dos musicais de hollywood, ao adoptar uma forma mais descritiva e ilustrativa. Característica que aproxima a dança, e as suas imagens, do espectador:

Sem a rede de segurança de uma narrativa claramente estabelecida, o espectador "dançado" (ou seja, o espectador tocado pela graça da dança) está à mercê do fluxo da dança, incapaz de evitar ser tocado pela intensidade energética do corpo dançante. A

percepção do dançarino está ligada à imagem corpórea do observador, que é acima de tudo motora e cinestésica.¹⁰²

Em *Pina*, a tecnologia 3D situa o corpo dançante do performer junto do espectador, originando uma acentuada sinergia entre ambos que forma, por sua vez, o fluxo/palco comum de que fala Patrice Pavis¹⁰³. Deste modo, e como resultado do efeito estereoscópico, a distância entre o bailarino e a audiência é reduzida, na medida em que este procedimento constrói ecrãs/planos intermédios, onde é destacado, por exemplo, um corpo em relação ao restante grupo, na intenção de penetrar a zona da plateia (veja-se uma das últimas cenas em que o palco está inundado e a cada movimento mais enérgico dos bailarinos, a água salpica os seus corpos e parece atingir também o espectador – situando-se precisamente nesse ecrã/plano intermédio).

A profundidade criada por estes planos (que se sucedem) e os movimentos da própria câmara ampliam a sensação de se estar “em cena” junto aos corpos moventes, de se ter chão, para com eles dançar. Existe também aqui um sentido voyeurístico, no sentido em que, através da tecnologia, é-nos permitido, enquanto observadores, profundar no seio de uma comunidade (muitas vezes silenciosa) de entidades absortas nas suas atividades e cuja intimidade parece estar a ser violada ou espiada, como já nos indicava Kracauer:

Os registos de dança por vezes constituem-se como uma intromissão na privacidade íntima do dançarino. O seu êxtase “auto-olvidante” pode manifestar-se em gestos estranhos e de expressões faciais distorcidas, que não se destinam a ser observados, salvo por aqueles que também não podem vê-los porque eles próprios participam na dança. Olhando para tais visualidades secretas é como espiar; sentimos vergonha de entrar num reino proibido onde as coisas se estão a passar, mas que devem ser experienciadas não testemunhadas. Daí a virtude suprema da câmara consistir precisamente em agir enquanto voyeur.¹⁰⁴

Estas duas perspectivas simultâneas – um novo “realismo voyeurista” que tem a capacidade de se aproximar impunemente do objeto/sujeito de desejo sem ser visível ou

¹⁰² Patrice Pavis, *Analysing Performance - Theater, Dance, and Film* (Ann Arbor: University of Michigan Press, 2003), 128.

¹⁰³ Ibid, 129.

¹⁰⁴ Siegfried Kracauer, *Theory of films: the redemption of physical reality* (Princeton: Princeton University Press, 1997), 44.

denunciado e a pertença consciente ao espaço virtual do ecrã – sublinham a posição paradoxal do espectador e a potencialidade do uso da câmara na exploração e estudo do movimento.



Figura 80. Wim Wenders, *still* de *Pina*, 2011.

.Numa cena de *Pina* (fulcral no contexto da nossa análise), onde se encontram em palco várias bailarinas, é oferecido um pedaço de tecido vermelho (um vestido/pele/cortina/véu) à própria câmara (espectador), que substitui assim um dos performers originais. O *close-up* dirigido aos seus rostos de contornos arredondados (as superfícies esféricas salientam o efeito de tridimensionalidade produzido pela visão estereoscópica) é acentuado pela “hiper-realidade” possibilitada pelo 3D, resultando em imagens de grande plasticidade, reveladoras de toda a textura e especificidade da pele suada de cada um dos intérpretes. Esta capacidade de “atração”, já comentada por Balász, Deleuze, Epstein ou Gunning, reportando-se em uníssono ao plano (muito) aproximado, atravessa todas as imagens de Wenders e todos os corpos de Pina, na constituição da sua **zona de contacto**.

3. *O avesso do visível*

O espectro é também [...] aquilo que se imagina, o que se pensa e se vê, e o que se projeta - sobre um ecrã imaginário onde não há nada para ver. Nem mesmo o ecrã por vezes.¹⁰⁵

O ponto não é estabelecer um sistema de referências, instituir leis, consumir um mecanismo. Digo que o ponto é propiciar o aparecimento de um espaço, e exercer então sobre ele a maior violência. Como se o metal acabasse por chegar às mãos – e batê-lo depois com toda a força e todos os martelos. Até o espaço ceder, até o metal ganhar uma forma que surpreenda as próprias mãos. (...) O último ponto seria devorar e ser devorado espacialmente.¹⁰⁶

Pensar a imagem, e pensá-la como coisa, implica uma aproximação multidimensional, olhá-la de frente, ponderar os seus limites (os seus lados, fronteiras, moldura), indagar o que estará por detrás da primeira “pele” (visível), caminhar para o seu interior e tocar as suas vísceras. Abordar este “para lá da imagem”, ou o por “de trás da imagem” requer uma sucessão de projeções. Projetamos uma série de ecrãs imaginários, enformados pelas nossas próprias narrativas, pela própria ontologia dos ecrãs e das imagens, na tentativa de uma qualquer relação com aquilo que se nos apresenta, num primeiro momento, como impenetrável e incognoscível. Alinhamos a nossa percepção, e a nossa posição, em relação a esta imagem-coisa (e falamos mais especificamente da imagem projetada mas poderemos referir-nos a todas as imagens por analogia – com variantes) a partir destes ecrãs virtuais, num jogo que oscila, naturalmente, entre estados de atenção e distração, de aproximação (mergulho, imersão) e afastamento, encontrando, algures, um *punctum*¹⁰⁷ de contacto (um canal para o seu interior ou um convite para o seu exterior, um apartamento sem retorno – sim, porque as imagens também rejeitam os seus observadores/espectadores). Assim, sem que tenhamos consciência disso de imediato (se é que a teremos alguma vez), num determinado momento podemos encontrar-nos “para lá da imagem”, perscrutando as suas “costas”, o seu avesso

¹⁰⁵ Jacques Derrida, *Spectres of Marx. The State of the Debt, the Work of Mourning, and the New International* (New York and London: Routledge, 1994), 100.

¹⁰⁶ Herberto Helder, *Photomaton & Vox* (Porto: Assírio&Alvim, 2013), p.80.

¹⁰⁷“ Roland Barthes se deteve sobre este “ponto”, na esfera do fotográfico que transferimos aqui para o contexto cinematográfico, videográfico, ou da imagem movente: “A este segundo elemento que vem perturbar o *studium* eu chamaria, portanto, *punctum*; porque *punctum* é também picada, pequeno orifício, pequena mancha, pequeno corte – e também lance de dados. O *punctum* de uma fotografia é esse acaso que nela me fere (mas também me mortifica, me apunhala).” Roland Barthes, *A Câmara Clara*, Lisboa: Edições 70, 1980) 46-47.

portanto. A dimensão psicológica permite-o, a dimensão física encontra mais obstáculos, mas nem por isso é desconsiderada. Pelo contrário, vários artistas que versam a vídeo-instalação (que interessa aqui reter) exploram precisamente esta possibilidade de reversibilidade e transferência corpórea do espectador para lá do ecrã, para lá do (e com o) dispositivo/*apparatus*.

Estar “diante da imagem”, é uma situação mental, emocional, afetiva e talvez mesmo ontológica diferente de todas as outras situações, e isso não se explica só pela capacidade que a imagem tem de transmitir informações acerca de algo do mundo. Perante qualquer imagem, permanece o facto bruto da sua presença fenomenal: uma experiência do visível que difere da experiência comum.¹⁰⁸

No rasto de uma qualquer “projeção”, vamos criando direções, especulando orientações, porque perseguir e alcançar uma imagem é no fundo atingir o nosso próprio âmag. Projetar uma imagem implica um arremesso, um rebentamento em frente, que obriga a reequacionar os seus limites, o seu interior e o seu exterior (vísceras e pele).

A imagem é expelida, lançada fora. De forma a que esta imagem (agora liberta do dispositivo/projetor e em trânsito) “apareça” e seja visível ao seu espectador, é necessária uma estrutura ou melhor, uma superfície: um ecrã, uma tela, uma parede, um corpo, uma peça de vestuário, um tecido. Esta superfície (optemos aqui por chamar-lhe ecrã) “interceta” o cone de luz da projecção retendo uma imagem, a mesma que é revelada ao espectador. Este ecrã é o *telos* da imagem – lugar de onde emerge, se “realiza” e se “dá a ver” ao espectador.

Projetar implica traçar fronteiras dentro das quais a imagem “acontece” e “caminha” na direção do espectador, que por sua vez, tenta ver para lá desta, procurando o seu avesso, uma e outra vez... Chegado ao avesso (se pensarmos nesta questão em termos meramente técnicos, no *apparatus*, este avesso é, em certos casos, claramente tangível) o espectador deseja e procura a frente, o “rosto” da imagem, para a olhar nos olhos, mas já no encalço dos seus flancos. A projeção da imagem não parece ser então possível sem este contorno (ecrã ou quadro, portanto). No entanto, projetar, também implica distender, dilatar, expandir, deslocar (a imagem). E quando, e apenas quando, queremos tornar essa imagem visiva, surge a necessidade de intercetar essa projeção com um plano perpendicular (ou não): uma superfície que detenha a “coisa” flutuante e lhe dê uma moldura (ou um escudo) de visibilidade.

¹⁰⁸ Jacques Aumont, *A Imagem, Olhar, Matéria, Presença* (Lisboa : Edições Texto & Grafia, 2014), 216.

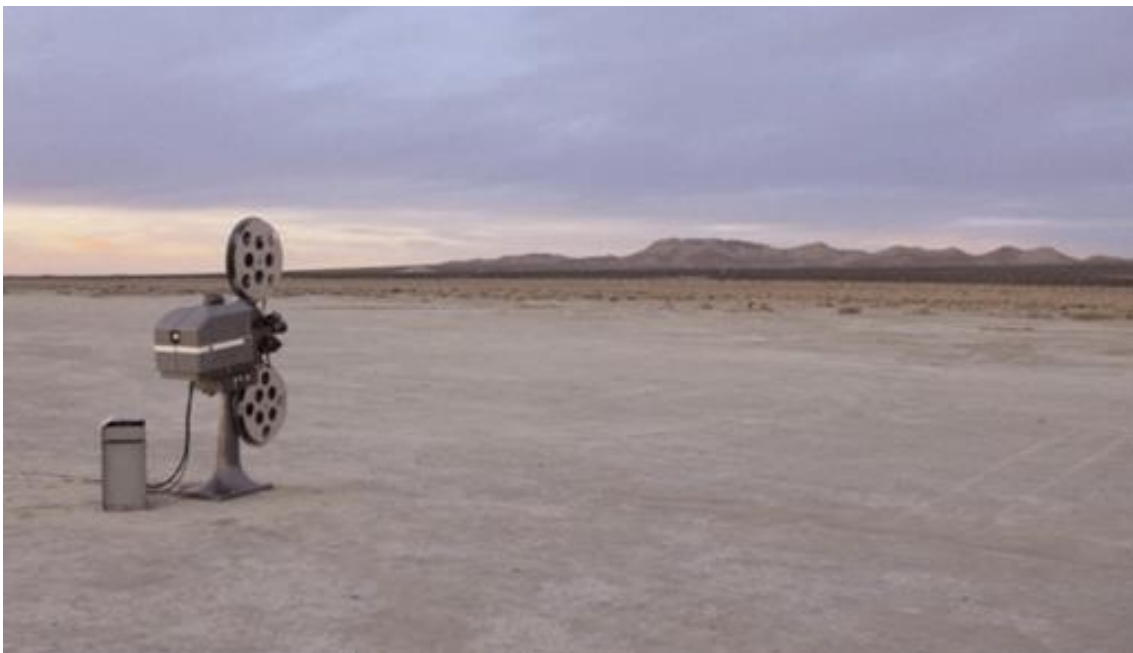


Figura 81. Melik Ohanian, *still* de *Invisible Film*, 2005.

Invisible Film (2005), de Melik Ohanian, parece evocar precisamente este jogo paradoxal entre projeção e superfície de “aparecimento/presentação” da imagem, ao projetar o filme *Punishment Park* (Peter Watkins, 1971) sem ecrã (o mesmo pressuposto de Giovanni Anselmo com *Invisible* de 1971). Na versão instalada (no espaço museográfico ou galerístico) observamos um filme que apresenta um projetor a “lançar” a imagem no espaço aberto do deserto, impossibilitando assim o seu visionamento. O filme projetado é invisível ao espectador devido à ausência de ecrã, não obstante a estar efetivamente a ser projetado. A imagem encaminha-se mas não alcança, afunda e não finda, encontrando-se verdadeiramente em trânsito e à deriva. Falha o encontro com o espectador. Perpetivemos a possibilidade deste mesmo espectador se encontrar naquele mesmo deserto: como se posicionaria relativamente ao projetor? Viamo-lo afastar-se de um posicionamento frontal, procurar o avesso da projeção, as laterais, ser ele próprio ecrã, logo superfície/escudo de visibilidade? Ou assistiríamos ao seu abandono? Estaríamos certamente perante um modo alternativo de visionamento da imagem projetada e de um (des)encontro capaz de questionar os modelos convencionais de perceção e que aceita esta não permanência da imagem dentro de limites mais ou menos espectáveis. Não saber quando esta imagem (movente) se vai deter perante uma qualquer superfície, quando vai, de alguma forma, “fixar-se”, impele o espectador a um movimento contínuo, no encalce desta imagem que não “olha nos olhos”, mas antes, caminha lado a lado consigo (sempre na expectativa do encontro).

Por seu lado, os ecrãs cinematográficos de Hiroshi Sugimoto operam no reverso da aparição da imagem, ou seja, no seu desaparecimento. As superfícies brancas testemunham o apagamento da imagem (aqui fotográfica): tradução técnica de sobreposições de tempos, de entradas de luz que se traduzem no ecrã (aparentemente) vazio.



Figura 82 e Figura 83. À esquerda Hiroshi Sugimoto, *Kino Panorama, Paris* (1998). À direita Michaël Borremans, *Milk* (2003) onde uma parede de luz (ecrã?) parece cegar o espectador.

O retângulo alumina a caixa negra que o delimita, deixando a descoberto alguns pormenores definidores do espaço cénico. Este ecrã (aparentemente, repetimos) vazio poderia funcionar aqui como cortina de cena, a mesma que ora revela ora “apaga”, o que para “lá” do véu se esconde. Este ecrã, que encerra em si a totalidade de *frames* do filme projetado (e fotografado), surge como que esvaziado de qualquer imagem. Despejado. Abandonado. Dormente. Esgotado. Desmemoriado. Amnésico. Cego? O próprio ecrã ou o espectador? O excesso de imagens pode levar a uma espécie de cegueira, a um estado amnésico tal, em que a incapacidade de focar (aprofundamos esta questão no próximo capítulo), de identificar ou de lembrar, coloca o espectador num limbo habitado por fantasmas (sombras), em simultâneo, aparentados, ao mesmo tempo que profundamente distantes.

A frontalidade do ecrã obriga-o a refletir em frente, na direção do espectador e do próprio dispositivo (projector), devolvendo o cone lumínico (ofuscando, cegando, de novo). O ecrã é o lugar de todas as expectativas, onde o espectador “antecipa” a imagem. O que esconde a imagem? Será que a imagem esconde algo que não quer revelar? E a sua inevitável “frente” funciona como escudo, proteção, máscara? Ou embuste? Será que a imagem, qual canto da sereia, seduz o espectador com a sua frente, a sua pele, não

querendo revelar as suas vísceras, os seus desejos – sim as imagens também podem desejar – já lá iremos – o seu interior, o seu avesso?

3.1. *Imagem-escudo*

Projeção ou proteção, aquilo que representamos ou arremessamos na direção de nós mesmos, seja como a projeção de uma ideia, como uma tarefa a realizar, ou como a proteção criada por um substituto, uma prótese que avançamos com o intuito de nos representar, substituir, abrigar e dissimular, ou de forma a esconder algo inconfessável - como um escudo [...] atrás do qual nos resguardamos em segredo ou em abrigo em caso de perigo.¹⁰⁹

A projeção de uma imagem, acompanhando Derrida, implica uma estratégia de blindagem, de permanência diante ou por detrás de um escudo. Pode, por um lado, encontrar proteção (estar perante o escudo) ou, por outro, invisibilidade (estar por detrás do escudo). No seu filme/performance, *Adjungierte Dislokationen* (1973), Valie Export transporta duas câmaras, cada uma apontando para direções diferentes respetivamente – uma colocada nas suas costas e outra colocada no seu peito. Ajustadas ao seu corpo, as câmaras registam o ambiente em torno da artista enquanto esta se desloca no espaço e no tempo. No filme, o seu corpo permanece escondido “entre” as duas imagens moventes resultantes. Como um ponto de fuga que engole o visível ao mesmo tempo que estabelece as coordenadas da representação perspética (paradoxo?), Export permanece por detrás da imagem de onde, mesmo assim, dirige a sua construção. No avesso da imagem visível, o seu corpo é, efetivamente, a estrutura de suporte do filme. De fato, podemos reconhecer nesta obra o conceito operativo de imagem-escudo (via Derrida), na medida em que este se manifesta no entrecruzamento dos eixos da visibilidade e da invisibilidade. A imagem (cinematográfica) torna-se assim, superfície, corpo, indexando a presença da artista no espaço sob a forma de uma ausência visível. O espetador experiencia esta superfície-corpo como algo sempre em movimento, desaparecendo continuamente no espaço, permanecendo atrás, no avesso da imagem-escudo. A artista, munida de duas câmaras acopladas ao peito e costas, determina os pontos de vista e a criação das imagens que a representam, enquadrando o ambiente exterior. O espectador acompanha-a nesta construção intermedial sem nunca

¹⁰⁹Jacques Derrida, *Aporias* (Stanford, CA: Stanford University Press, 1993), 11-12.

percecionar o interface técnico, metafórico e fenomenológico deste processo: o seu corpo, ao mesmo tempo que a posiciona (inevitavelmente) para lá da imagem, no seu avesso, do outro lado do escudo (invisível portanto). *Adjungierte Dislokationen* combina os conceitos de “por detrás” e “em frente de”.



Figura 84. Valie Export, *stills* de *Adjungierte Dislokationen* [*Adjunct Dislocations*], 1973.

Utilizando-se de técnicas intermediais e interativas entre o *medium* do filme e o actor/performance/espectador, Export personifica aquilo a que podemos denominar de cinema físico/*physical cinema/corporeal cinema* (veja-se *Touch Cinema*, data). Numa primeira versão instalada de 1973, é apresentada uma projeção simultânea das três câmaras/perspetivas lado a lado (as duas câmaras de 8mm, colocadas estrategicamente no peito e costas e ainda uma terceira câmara de 16mm que regista a artista na sua performance completa).

Dislocation/Dislokationen = distribuição espacial; *Adjugated/Adjungierte* = conjugação do que está separado.

Esta superfície-corpo atravessa agora o escudo e “deixa-se tocar” pelo olhar do espectador em *Body Press* (1970-72) de Dan Graham. O eixo vertical existente é este intervalo entre dois corpos, corpos estes que investigam a pele um do outro no decorrer de uma série de movimentos operados por si e por duas câmaras de 16mm.

Dois operadores de câmara de pé no interior de um cilindro completamente espelhado que os envolve, tronco estável, as mãos segurando e empurrando as costas da câmara de modo a encostá-la à superfície cilíndrica dos seus corpos individuais, enquanto a rodam

lentamente. (...) Durante o processo, os performers devem concentrar-se na identidade coexistente e simultânea das duas câmaras que os descrevem a eles e ao seu corpo (...) ¹¹⁰



Figura 85 e Figura 86. Dan Graham, *stills* de *Body Press* (1970-72)

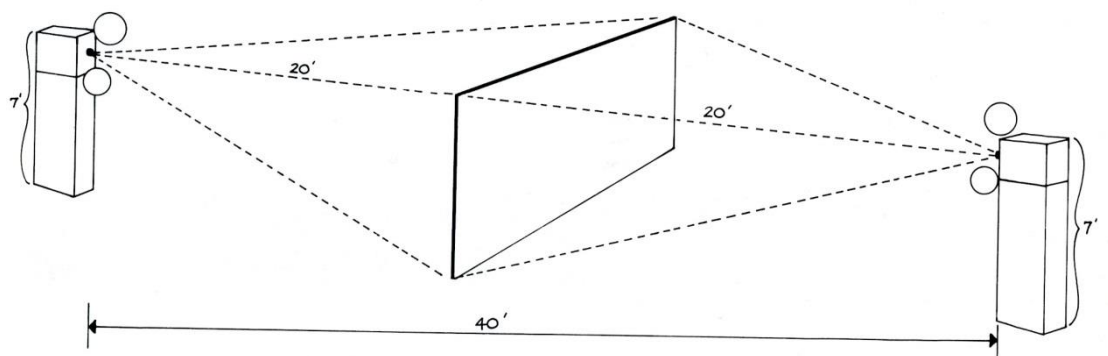
Uma primeira rotação circunscreve os contornos dos corpos, na forma de uma espiral ascendente que pára ao nível dos olhos. A seguinte faz o trajeto inverso. Os performers trocam de câmara (de diferentes tamanhos e formatos). Reiniciam todo o processo e coordenam os movimentos. Os performers (e mesmo o espectador) devem experienciar a câmara como extensão do seu corpo e da sua identidade, registrando toda a “topografia” (a sua musculatura) e o seu reflexo no espelho (cilindro/contentor). Ao mesmo tempo, sinestesticamente, o manusear da câmara pode ser “sentido” pelo espectador (ou mesmo “partilhado”), como se de uma possibilidade de desvelamento se tratasse, do avesso, do verso agora exposto ao olhar-toque (háptico).

¹¹⁰Dan Graham, *Works 1965-2000* (Dusseldorf: Verlag, 2001), 30.

3.2. *Doppelgänger, ou o outro da (na) imagem*

Os acontecimentos demoram tempo. Os acontecimentos surgem. Relativamente aos acontecimentos podemos ser participantes ou espectadores, ou as duas coisas.¹¹¹

*Two Sides of Every Story*¹¹² (1974), de Michael Snow, filme-instalação que compreende uma dupla projeção na(s) superfície(s) de um ecrã suspenso (retângulo de alumínio) no centro do espaço expositivo, atravessa toda a presente discussão, adicionando uma dimensão fantasmática àquilo que o avesso da imagem pode representar: o outro, o espectro, o duplo, o verso desconhecido mas que define o sujeito/espectador de algum modo (a tal sombra que se me aparenta mas que naturalmente, e em simultâneo, se distancia do meu corpo).



Esquema 3. *Display* de *Two Sides of Every Story* de Michael Snow (1974)

Dois filmes de 16mm, sincronizados e equidistantes, são apresentados em *loop*, mostrando uma mulher na execução de um conjunto de movimentos enquanto se desloca entre duas câmaras dispostas uma em frente de outra: as projeções correspondem a estes dois pontos de vista opostos (a sua leitura é de frente e verso alternadamente, dependendo do posicionamento do espectador).

Este ecrã/membrana sintetiza uma **zona de contacto**, uma zona de colisão (tensional) entre corpos, imagens, espaços e tempos, entre real e virtual, entre fixo e movente, entre um e dois (*doppelgänger*). A *situ*-ação criada pela (forte) presença dos dispositivos

¹¹¹ Michael Snow, Revista Artforum X, nº 1 (september 1971), 63.

¹¹² Apresentado pela primeira vez na exposição *Projected Images*, Walker Art Center, Minneapolis, 1974

instalativos – projectores, plintos – é um reflexo do próprio processo de produção e construção da imagem: os dois projetores replicam (substituem) o posicionamento das duas câmaras usadas nas filmagens. O trajeto que o espectador faz em torno do ecrã, permite-lhe concluir que está perante uma dupla projecção, duas imagens distintas de um único evento/performance.



Figura 87 e Figura 88. À esquerda, Michael Snow, *still* de *Two Sides of Every Story*, 1974. À direita, vista da instalação.

Na imagem, e seguindo as indicações (audíveis) de Snow, a atriz/performer parece indicar a existência de um qualquer objeto no centro do espaço, pressionando as mãos contra uma folha de plástico *quasi*-invisível, transparente, que marca de seguida com tinta *spray* verde. Após este gesto, um outro performer/ator corta o plástico, atravessando-o para o lado “de lá” (o plástico é então removido). Esta folha de plástico relaciona (faz coincidir), simbolicamente, a imaterialidade (virtual) da imagem projetada e a materialidade da folha de alumínio do ecrã (real) suspenso no espaço.

Ao submeter um ecrã de cinema (de projecção) como parte integrante de uma instalação numa galeria de arte, o trabalho de Snow efectivamente gera um híbrido entre o ilusionismo representativo da pintura e a materialidade tridimensional da escultura.¹¹³

O espectador é obrigado a negociar uma série de movimentos (coreografias?) improvisados entre os dois lados do ecrã, intercalando o “verso” com a “frente” e duplicando, no fundo, o princípio da performance original realizada para a(s) câmara(s).

¹¹³ Kate Mondloch, *Screens – Viewing Media Installation Art* (Minneapolis/London: University of Minnesota Press, 2010), 17.

Aliás, o título acentua essa dualidade, a possibilidade da coexistência, da simultaneidade, de dois lados, dois corpos, duas imagens, dois espaços (ficcional e real), dois tempos (passado e presente): em suma, a permanência do duplo, do outro.

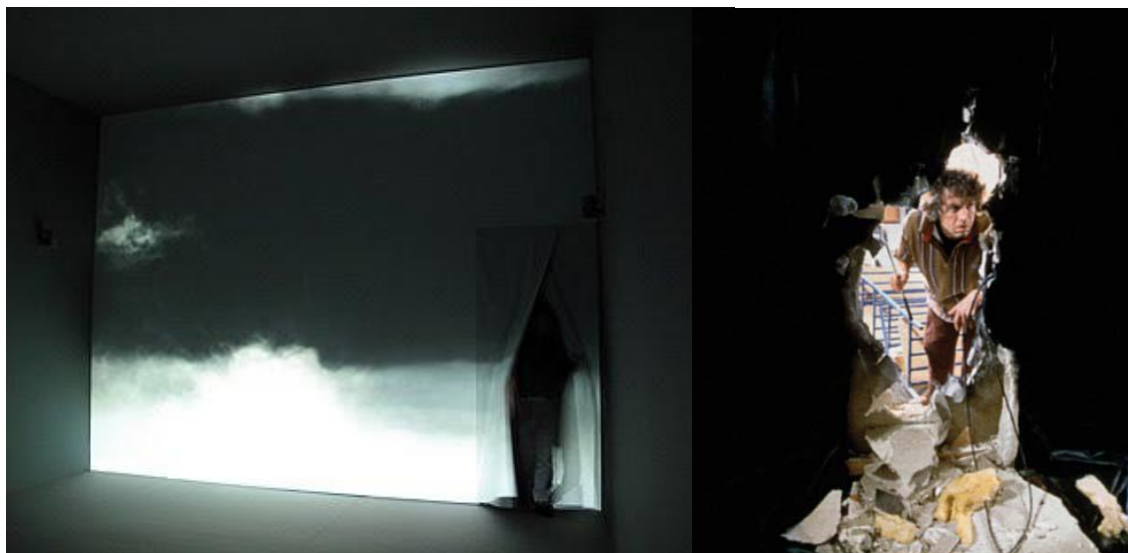


Figura 89 e Figura 90. À esquerda, Judith Barry vista da instalação *Voice – Off* (1998 – 99). À direita, *still* de um dos vídeos.

Uma sala semi-obscurecida. Um ecrã. Uma projeção frontal. Um banco que convida à contemplação e à imobilidade do espectador. Esta parece ser a *mise-en scène* de *Voice Off* (1998-99) de Judith Barry. No entanto, e à medida que nos detemos no espaço, a circulação e a permeabilidade do ecrã, a possibilidade de “tocar” o seu avesso, parecem ser as premissas desta obra, que compreende duas projeções simultâneas, de “costas” uma para a outra, constituindo a parede que divide a *black-box*. De um lado, um ator/escritor é distraído por sons e vozes indistintas. Do outro, várias figuras surgem num ambiente *quasi*-fantástico (ilusão, alucinação), palco de histórias contadas e cantadas, suspenso, envolto numa neblina que remete para os lugares da memória e mesmo do sonho. Os dois vídeos sugerem múltiplas manifestações da voz – falada, entoada, recitada, trauteada ou silenciada. Esta instalação dramatiza assim uma espécie de complexidade aurática da voz, explorando a forma como o som pode ser visualizado, e como este, por sua vez, molda a nossa experiência do espaço físico. No fundo, o som constrói espaço, faz “acontecer” espaço. Voltemos ao ator e à sua demanda pela origem das vozes que assombram a sua escrita. Num gesto desassossegado e perturbado, investe contra a parede (ecrã) na tentativa de criar uma passagem “para lá” do visível, ao encontro do audível.

É neste momento que as duas projeções se interligam, que uma imagem “atravessa” a outra (como em *Two Sides of Every Story*).

O espectador pode experienciar uma mesma “fenda”, agora física, através de uma abertura discreta no ecrã/parede, unindo as duas imagens (o que está “off” torna-se “on”).



Figura 91 e Figura 92. Judith Barry, *Imagination, dead imagine*, 1991.

O hibridismo da instalação incentiva a introdução de outras disciplinas. Da dança e da performance experimentei noções de como o espaço pode ser experienciado mais visceralmente, de modo que o "performativo" faz parte de todas as minhas instalações. Consequentemente, o espectador é ativo, não passivo. (...) Para *Imagination, Dead Imagine* (1991) uma cabeça andrógina é projetada como se estivesse contida dentro de um cubo minimalista. A cabeça está serena, à espera. De repente uma substância é vertida sobre ela a partir de todos os cinco lados, ensopando-a no que parece ser um fluido corporal. O espectador quer desviar o olhar mas não consegue... O horror da natureza repulsiva desta substância é substituído pelo fascínio relativamente à beleza aparente destas cabeças que se transformam em paisagens abstractas magestosas.¹¹⁴

Funcionando um pouco como introdução a este “avesso” (tactado no exemplo anterior através de um “corte” na superfície de projeção) *Imagination, Dead Imagine* (after *Samuel Beckett*), vídeo-escultura de 1991, concretiza ainda o discurso performativo em torno da imagem (movente) instalada, na construção de um dispositivo *quasi*-arquitectónico que permite ao espectador uma verdadeira *promenade* - porque de uma paisagem (abjeta) se trata - ao redor de uma cabeça monumental, relacionando-se

¹¹⁴ Judith Barry, *Future Cinema: The Cinematic Imaginary after Film* (Karlsruhe: ZKM, 1991), 486.

fisicamente com a frente, os lados e as “costas” da imagem, das imagens, do ecrã, dos ecrãs.

Disso nos fala Peter Campus com a instalação *Interface* (1972). Explicitemos.

No Catálogo *Collection art contemporain - La collection du Centre Pompidou, Musée national d'art moderne*, Jacinto Lageira descreve *Interface* como um dispositivo-modelo de análise em tempo real dos mecanismos da percepção e das temporalidades da imagem (movente), fazendo uma exposição precisa do mesmo:

Ao entrar numa sala mergulhada na escuridão, o espectador é confrontado com um painel de vidro que reflete duas imagens de si mesmo: uma, a cores, que não é outro senão o seu reflexo imediato, o outro, a preto e branco, é a projecção da gravação do seu corpo por uma câmara de vídeo localizada na parte de trás do painel. O reflexo é uma imagem de si invertida (como em qualquer espelho), a imagem projetada é também uma imagem de si, mas desta vez relativa ao lugar, ou seja, na perspetiva como os outros nos vêem. Estas duas imagens são ao mesmo tempo semelhantes e diferentes, uma vez que são como um duplo positivo e negativo, reproduzindo em tempo real os nossos gestos e deslocamentos. A desordem mental e física vem deste que somos nós mesmos, aqui e agora, e duas outras imagens que nunca realmente coincidem connosco, situando-se num outro espaço mas na mesma temporalidade.¹¹⁵

O vidro translúcido de *Interface* relaciona-se, enquanto matéria e enquanto metáfora, com a ideia de janela. Esta correspondência instrumentaliza os objetos, os corpos e as suas imagens, com vista ao questionamento da funcionalidade das superfícies, dos sistemas de mediação (entre o real e o virtual, entre o visível e o invisível) e mais concretamente dos ecrãs: enquanto moldura, quadro, espelho, ou canal de passagem (abertura). Todo o *apparatus* opera, e espera, o duplo, o “outro” de mim, que se me junta, de quando em vez, na transparência do ecrã.

Este ecrã “dupla face”, permite ao espectador uma circulação capaz de revelar (e confundir) o avesso e a frente de uma imagem simultaneamente refletida e projetada. O espectador depara-se com uma fina membrana, uma superfície de mediação entre o espaço representado e o espaço vivido, ou mais especificamente, o dentro e o fora de campo.

¹¹⁵ Jacinto Lageira, *Collection art contemporain - La collection du Centre Pompidou, Musée national d'art moderne* (Paris: Centre Pompidou, 2007), p. 90.

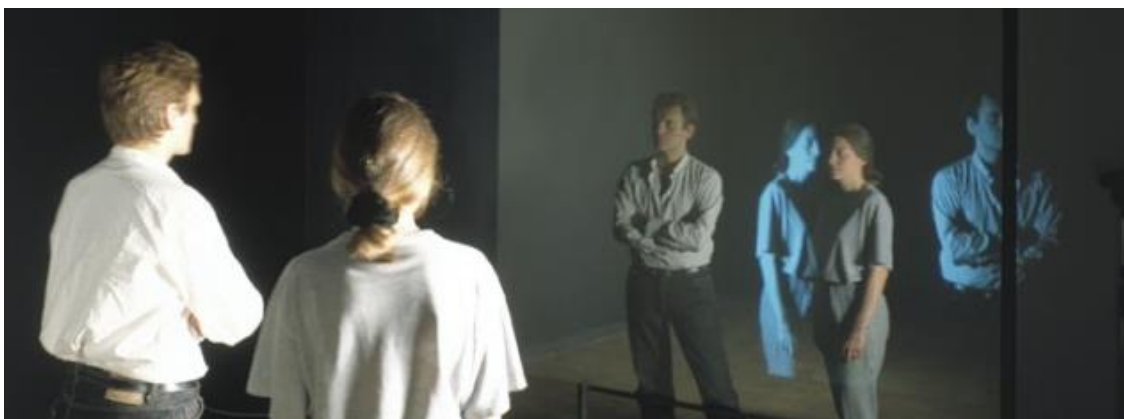


Figura 93. Peter Campus, *Interface*, 1972.

No entanto a natureza do ecrã utilizado, permite uma continuidade visual no que concerne à percepção espacial (como dissemos) do espectador, não atuando aqui a superfície de projecção como uma “barreira” (conceitual e/ou física) mas antes como um portal de acesso a uma virtualidade *quasi*-palpável: o espectador é confrontado simultaneamente com duas imagens de si, diferentes (imagem vídeo projetada e imagem refletida) e num estado repetido de metamorfose, perscrutando espaços representacionais ao mesmo tempo que físicos.

Este trabalho propõe conscientemente um duplo ato de ser espectador – um simultaneamente capturado no espaço de representação ilusionista e ciente das condições materiais da experiência da visualização, do olhar. Enquanto os espectadores estão autorizados a mergulhar parcialmente em tempos e espaços virtuais ilusionistas, eles devem simultaneamente reconhecer a sua “incorporação” no aqui e agora do espaço de exposição.¹¹⁶

As imagens refletidas e projetadas de *Interface* enfatizam este estar “para lá do corpo” (dentro do ecrã) e o estar “para cá da imagem” (fora do ecrã), concorrendo para a incorporação da experiência perceptiva, mais concretamente, de obras que se colocam neste limbo. O espectador rapidamente compreende a diferença entre o que está a ser projetado (a imagem vídeo surge a preto e branco) e o que está a ser refletido (o reflexo surge a cores). No entanto, a imagem refletida, como todos os ecos no espelho, aparece como o seu contrário, o seu reverso, enquanto que a imagem-vídeo imerge a preto-e-branco e, embora mantendo o cariz fantasmático, comparativamente, mimetiza corretamente a postura e orientação do corpo do espectador. Esta discrepância opera

¹¹⁶ Kate Mondloch, op. cit., 18.

como um fator surpresa e, portanto, dramático: a imagem-vídeo (espectro) sucede como sendo mais “real” do que o reflexo a cores: o “eu” mediado – a imagem que é registo do corpo e que se lhe apresenta “olhos nos olhos” – cria no espectador uma sensação crível de presença.

3.3. *Ecrã Habitado*



Figura 94 e Figura 95. Peter Campus, *stills* de *Three Transitions*, 1973.

Em *Three Transitions* (1973) Campus, a lembrar de certo modo as performances/atuações de Houdini (dando ênfase ao corpo na sua capacidade de escape ou desaparecimento), apresenta um conjunto de episódios, de curta duração, nos quais explora a relação entre os mecanismos perceptivos e a criação de ilusão possibilitada pelas novas tecnologias. A sua primeira “transição”¹¹⁷ ocorre diante (ou no avesso) de uma folha de papel de grandes dimensões: de costas voltadas para a câmara faz uma incisão na sua superfície (ecrã?). O corte parece incidir, simultaneamente, na folha de papel assim como no seu casaco. Através deste corte emerge uma mão, vinda do “lado de lá” (“de cá?”).

Esta imagem confusa (ou complexa) é decifrada segundos depois pelo espectador, na verificação da existência de duas câmaras que registam a mesma ação segundo dois pontos de vista opostos.

¹¹⁷ Na segunda e na terceira “transição” Campus recorre à tecnologia *chroma-key*, configurando a sua própria ausência, através do “apagamento” do seu rosto, pela ação da cor e do fogo.

Campus atravessa esta superfície-ecrã-corpo, atravessando também todo um conjunto de paradigmas da imagem (movente). A sobreposição destes dois registos cria um efeito de “intervalo”, de espaço “entre”, uma ambivalência que permite a existência do “outro”, um “terceiro” de que fala Bill Viola:

O vídeo evoca literalmente a terceira pessoa. Coexistir com a imagem de si próprio é uma situação inerentemente paradoxal e tautológica. Até este ponto tinha sido apenas um enigma filosófico descrito através da literatura, mas agora, com o advento da câmara em tempo real e ao vivo, foi-lhe atribuída uma forma palpável. Através da nova tecnologia, Campus era capaz de experienciar-se de fora de si mesmo - de objetivar a sua subjetividade e de se envolver diretamente com o seu Duplo, e é aqui que os seus estudos em psicologia, cinema e artes visuais, juntamente com um foco obsessivo e intransigente na possível identidade do seu Ser interior, convergem.¹¹⁸

A fenda (abertura) que permite a passagem de Campus (e do espectador, metaforicamente) é depois “fechada” com fita adesiva como quem tenta parar o fluxo de todas as imagens, de todas as “transições”, deixando uma cicatriz (na folha, no ecrã, na pele) como em todas as histórias de amor, como entre dois amantes.

A mesma fresta, aquela que coneta (e confunde) a frente e o avesso da imagem, surge em *Four Sided Tape* (1976), no qual o torso de um homem é metodicamente desconstruído por mãos que saem de trás do ecrã de projeção.

Identificamo-la também (sob diferentes configurações) em *Passing Trough* (1956) de Murakami, *Rotura* (1977-79) de Ana Hatherly, *Corte Secreto* (1981) de Helena Almeida, no emblemático *Concetto Spaziale, Attesa* (1959) de Lucio Fontana e em algumas experiências fílmicas de Francesca Woodman.

¹¹⁸ Bill Viola, *Art in America, Peter Campus: Image and Self*, Fev, 2010, <http://www.artinamericamagazine.com/news-features/magazine/peter-campusimage-and-self/>, consultado em 13/07/2015.



Figura 96 e Figura 97. À esquerda Peter Campus, *still* de *Four Sided Tape*, 1976. À direita Lucio Fontana, *Concetto Spaziale, Attesa*, 1959.

Em *Le Mystère Picasso* (1956) o que vemos enquanto espectadores é o avesso da imagem e não a sua frente: esta última está a pintá-la o artista do lado de “lá” da tela-ecrã-superfície.

Explicitemos:

Em 1949 Paul Haesaerts realiza *Bezoek aan Picasso* (*Visit to Picasso*), uma curta metragem (21 minutos) na qual é explorado, cinematograficamente, o processo criativo do pintor através de uma tela-ecrã transparente. Esta “transparência” parece influenciar Georges Clouzot na conceção de *Le Mystère Picasso*, ao utilizar uma mesma superfície (a pintura é feita sobre vidro) que permite ao espectador observar o nascimento do gesto pictórico ao mesmo tempo que o seu criador em acção, evidenciando o carácter performativo do projeto.

Tendo Claude Renoir como diretor de fotografia e banda sonora de Georges Auric, o filme atravessa toda uma ambiência a preto e branco (contrastada), mergulhada na escuridão, agitada pelos momentos de cor reservados a algumas pinturas finais. Os desenhos iniciais são de uma *quasi*-poesia, na leveza, na agilidade do gesto.

O movimento vai intensificando-se, na sua força, na sua expressão, culminando numa pintura mais afirmativa, visceral e sexualizada, como quem perscruta a carne, manifestando o toque mais intenso dos “amantes”.

Estas pinceladas surgem diante do espectador de forma “miraculosa” (como fenómeno, como acontecimento) sendo o enquadramento da imagem (tela-ecrã) apreendido na sua

plenitude, sem margens e sem denunciar a presença do pintor. A cor e o som surgem gradualmente como que garantido a “animação” das pinturas.

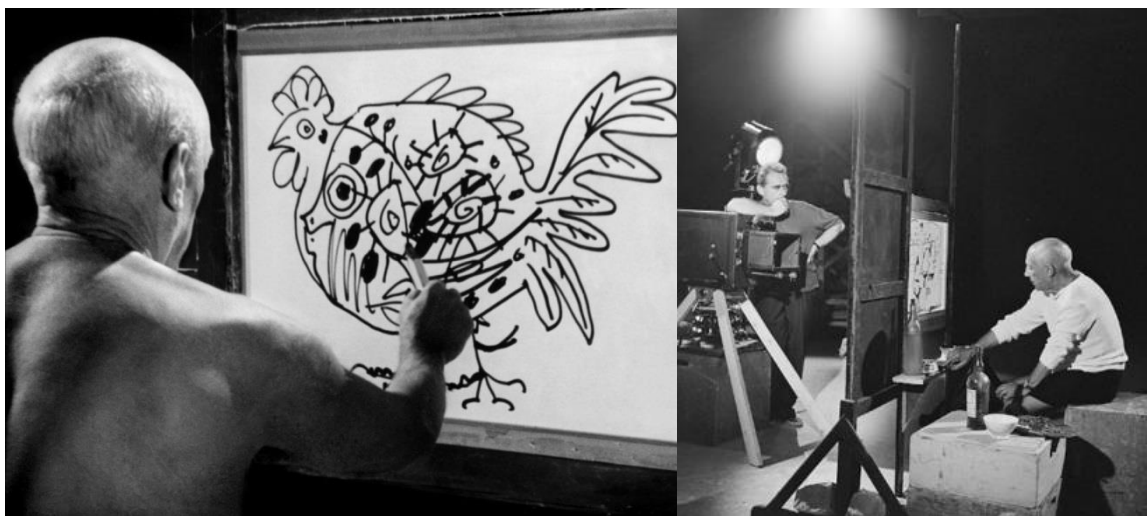


Figura 98 e Figura 99. À esquerda, Henri-Georges Clouzot, *still* de *Le Mystère Picasso* (1956). À direita, fotografia de produção.

3.4. Rückenfigur

No seu estudo sobre Caspar David Friedrich, Joseph Leo Koerner¹¹⁹ utiliza a palavra *Rückenfigur* (e não “rear view figure” ou figura de costas) quando comenta pinturas como *The Wanderer Above the Sea of Fog* (1818).

Friedrich não será o primeiro artista a representar figuras de costas (Vilhelm Hammershoi é outro bom exemplo) mas será o introdutor de um tipo de *Rückenfigur* que, já não sendo figurante ou acessório paisagístico, assume um papel central na composição, ganhando uma dimensão psicológica (e concetual) inédita. A figura, na maioria das vezes, abandonada a si própria, fita a paisagem, devolvendo o seu avesso (aqui as suas “costas”) – comumente invisível ao espectador – a quem olha expectante. A *Rückenfigur* é o lugar do espectador. O espectador observa alguém a observar, a duplicar a ação que é ancestralmente sua. Um seu *Doppelgänger*. Um seu avesso. As suas costas.

¹¹⁹Joseph Leo Koerner, *Caspar David Friedrich and the Subject of Landscape* (New Haven: Yale University Press, 1990).



Figura 100 e Figura 101. À esquerda Cornelius Norbertus Gijsbrechts, *Trompe l'oeil. Bagsiden af et indrammet maleri*, 1670. À direita Michaël Borremans, *The Ear*, 2011. Gijsbrechts já havia representado as “costas” de uma tela, o seu “avesso” portanto. Rücken-objekt?

Sinto-me observado por trás. Maurice Merleau-Ponty, na sequência de Karl Jaspers, relatou que pacientes que sofrem de autoscopia (a alucinação de se verem a si mesmos) sentem a aproximação de seu *Doppelgänger* através de uma sensação de ardor na base da nuca, como se alguém estivesse a observá-los por trás.¹²⁰

Esta sensação de que fala Koerner é expressa por Michaël Borremans de forma acutilante, em pinturas como *The Neck* (2006), *The Giant* (2007), *The Journey* (2002), *The Ear* (2011), *The Box* (2002), *The Loan* (2011) ou nas várias versões (pictóricas, gráficas e fílmicas) de *Automat* (2008). Borremans acrescenta-lhes um tom melancólico, de uma agressividade latente, como uma *quasi*-punição, na postura da figura: de cabeça baixa, de braços caídos ao longo do corpo (torso) e, invariavelmente, voltados para uma parede ou canto (ou contra o chão). A culpa, a vergonha, o arrependimento, também participam do jogo amoroso. As imagens e os seus amantes (espectadores) não são exceção.

Também é este o avesso de Elina Brotherus, aquele que reflete assuntos passionais, estados emocionais, através de figuras que, de costas voltadas, se afastam dos seus amantes mas que a eles tornam, de quando em vez.

Para Brotherus o instantâneo é entendido como uma existência transmutada em episódio, numa espécie de documento. As suas imagens fotográficas e videográficas derivam de uma série de ações e gestos, instintivos e imediatos, mas que no entanto se deparam com um exercício real de auto-observação, de (des)construção, de catarse,

¹²⁰ Ibid., 160.

parecendo colocar-se trágicamente entre o encenado e o descomprometido. Um corpo, o seu próprio corpo (“corpo-veículo”), delineia-se na superfície da fotografia ou na imaterialidade da imagem projetada, transportando sensações, desejos e ansiedades. É o seu corpo que se expõe, que se dispõe à inquietação do espectador, que se constrói no seu próprio (des)aparecimento.

O seu rosto nem sempre é revelado, sendo o observador ignorado por uma figura que não lhe devolve o olhar. Ao invés, esta surge de costas, mergulhada na imensidão das suas paisagens, íntimas, “solitárias” e secretas (*The Black Bay Sequence*, 2010).

Cada instante parece ser relevante, palpável, verídico, possível e presente, onde o ordinário e o extraordinário parecem coabitar num palco-mundo de paisagens embrenhadas de um espírito que se aproxima de uma espécie de neo-romantismo contemporâneo (em que mais parecem ser projeções de si mesma), psicologicamente determinadas e enquadradas.

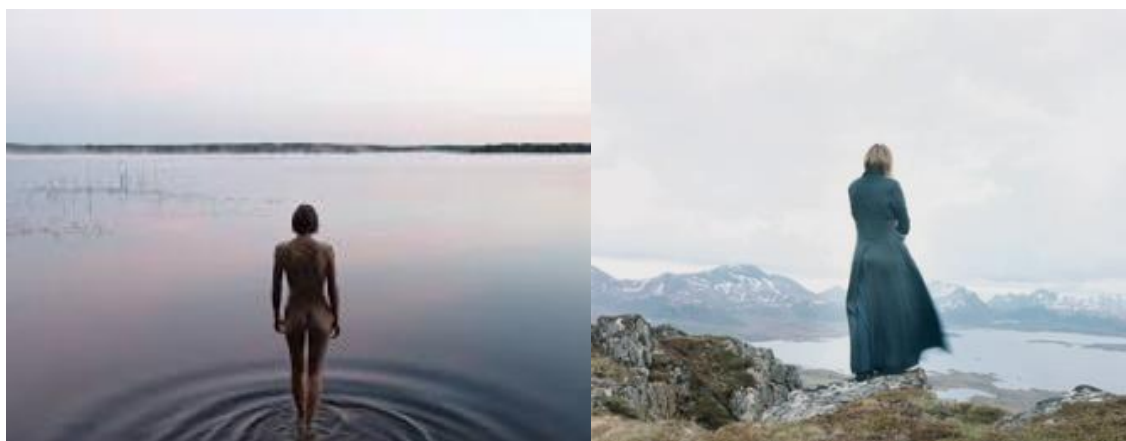


Figura 102 e Figura 103. Elina Brotherus. À esquerda *still* do vídeo *Black Bay Sequence* (2010). À direita fotografia *Der Wanderer 5* (2004)

Brotherus evoca uma certa ambiência da Pintura francesa do séc.XIX: na paisagem, no estudo psicológico da pessoa retratada, muitas vezes um autorretrato, e na representação da vida burguesa. A figuração, a composição, a narrativa, a luz, a cor e a textura surgem com caráter poético, ideologicamente descomprometidas, apresentando o mundo ao seu redor e o seu próprio mundo interior. A artista é em simultâneo a imagem e a que faz a imagem, através de uma figura despojada da sua ficção e que funciona como um instrumento de investigação. Já a série *Wanderer* refere-se explicitamente à pintura de Caspar.D.Friedrich, e mais particularmente a *Der Wanderer über dem Nebelmeer* (1818): procura o sublime, o místico, o infinito.

Para Brotherus estes lugares, estas paisagens, são selecionadas pela sua capacidade de convocar o pictórico e de permitir um discurso autorreferencial que se constitui num contexto sensível que propõe imagens: para tal necessitamos do corpo para as percorrer, para as ler, para as autenticar.

Nota conclusiva

Assim, estabelecemos a nossa reflexão entre o gesto do corpo e a sua imagem (representação), observando alguns momentos de transição e de contacto.

O corpo performativo parece ter-se constituído como “objecto” fulcral de análise, sendo registado o seu (des) equilíbrio, a sua oscilação e a sua instabilidade, em suma, a sua acção para a câmara: os gestos são agora “arquivos” do corpo em trânsito. Este mesmo corpo estabelece uma teia de relações que se prendem ainda com uma noção de espelho, onde conceitos como a identidade, o duplo ou a máscara são manipulados segundo uma lógica de (des) construção.

A Visão Incorporada/ The Embodied Vision: Performance para a câmara, Exposição Colectiva Internacional de Vídeo, através da rotatividade do seu programa, da apresentação de obras de vinte artistas, da criação de diferentes dispositivos instalativos e de uma espécie de coreografia expositiva manifesta, de forma muito efectiva, a performatividade inerente a todo o projecto (expositivo, artístico e investigativo).

A imagem cinematográfica ou videográfica evidencia a ausência de uma presença, projetando, pelas suas especificidades e possibilidades técnicas, uma noção de hibridez que observamos e exploramos. Fazemo-lo, mais especificamente, a partir de Vito Acconci, Bruce Nauman, Joan Jonas, Gary Hill, Loie Fuller, Maya Deren, Pina Bausch (com Wim Wenders), entre outros.

Enquanto espectadores movemo-nos, encetamos a nossa própria performance, e ao fazê-lo perscrutamos o avesso do visível, o avesso da imagem que se projecta diante dos nossos corpos. E pensar esta imagem é pensá-la como coisa, implicando uma aproximação multidimensional: olhá-la de frente, ponderar os seus limites, os seus lados, fronteiras, moldura, indagar o que estará por detrás da “pele” visível, caminhar e tocar o seu interior (a partir de um qualquer *punctum*).

Vários artistas que praticam a vídeo-instalação exploram precisamente esta possibilidade de reversibilidade e transferência corpórea do espectador para “lá” da imagem, do ecrã, para “lá” do (e com o) dispositivo/*apparatus*, como verificámos com Valie Export, Michael Snow, Melik Ohanian, Dan Graham, Judith Barry, Peter Campus, Georges Clouzot, Michaël Borremans e Elina Brotherus.

CAPÍTULO 3

DO OUTRO

(...) e cada coisa atua

*Sobre cada coisa, e tudo o que é visível abala
o território invisível.*

Redivivo.

(...), e assim é

*que te encontraste redivivo, tu que tinhas morrido um momento antes,
apenas.*

Herberto Helder

Em *Os Passos em volta do outro*, sublinha-se então a possível sùmula decorrente dos momentos anteriores, numa espécie de movimento contínuo entre uma coisa e outra, entre corpo e imagem. É no estudo e análise das estruturas inerentes ao filme e ao vídeo, nas suas dimensões percetivas e cognitivas, que se intui uma noção de espacialidade transformadora da postura do espectador relativamente ao espaço físico e arquitetural.

Atenção e Distração: As dinâmicas do espectador: *A insuficiência da visão e Observadores: Revelações, Trânsitos e Distâncias – Conceitos “em cena”* 3, observa a tríade espaço, tempo e corpo, na construção de uma certa hibridez definida entre o “cubo branco” museal e a “caixa preta” cinematográfica.

O espectador movente, que oscila entre estados percetivos diferentes (entre a distração e atenção), e que realiza a sua “edição em tempo real” é aqui o centro da nossa análise.

PLAYGROUND: Dispositivos de (in)visibilidade: *Aparições: espectros do passado e do presente e Vídeo- instalação: Entre o palco e o ecrã; Passagem das Imagens, Imagens da Passagem (Pequena Cartografia Sensível): Presente contínuo - Stillness de Tacita Dean; Pierre Coulibeuf - Entre o fixo e o movente; O que falta a uma escultura para ser um filme? O que falta a um filme para ser uma escultura; O Cinema e o Teatro em Dan Graham e O pequeno teatro de Michaël Borremans: corpos, telas e projeções:* apresentam-se como momentos de reflexão que partem de casos concretos de projetos de curadoria e criações artísticas que promovem e instituem a mescla e a metamorfose.

Deve debater-se, pois, a correlação de linguagens diferentes, onde as artes visuais, as artes de palco, assim como a música e a herança do cinema, confluem para a nossa proposta de tese que visa, segundo os enunciados anteriores, propor a vídeo-instalação (que denominamos aqui de outro) como terreno fértil da conclusão do nosso híbrido (zona de contacto).

1. *Atenção e Distração: As dinâmicas do espectador*

A *flânerie* engendra a ficção. Tradicionalmente sinónimo de um único ecrã e de um espectador frontalmente posicionado, imóvel e cativo, o espetáculo cinematográfico sofre um estranho desvio. Uma miríade de ecrãs, assim como a duração do itinerário físico do espectador, determinam a duração de uma narrativa, o tempo de uma ficção.

121

Aquilo que isto demonstra, penso eu, é um aprofundamento da perceção distraída; a atenção psicológica em dispersão não é uma barreira para a condição da receção, mas uma condição por vezes mais simples.¹²²

A vídeo-instalação (*time-based media*) tem sido teorizada enquanto exercício que explora o tempo de visualização da imagem determinado pela mobilidade do espetador, onde conceitos operativos como o de “exploratory duration” ou “spatialized time” surgem como campos de reflexão e tentativas de leitura num campo obrigatoriamente “expandido”. As instalações que integram a imagem em movimento, vídeo ou filme, são comumente experienciadas em arquiteturas (entre a *black-box* e o *white cube*) que permitem a criação de um ambiente que preestabelece o momento do desvelamento da imagem, ao mesmo tempo que o do dispositivo, sendo a relação do espetador com estas obras **hibridizadas**, uma relação de natureza ao mesmo tempo objetual/escultórica e cinematográfica. As dinâmicas de visualização e exploração dos ambientes gerados pelos dispositivos instalativos que exploram a imagem movente, e que utilizam diferentes e múltiplos ecrãs (por exemplo), possibilitam “instalar o tempo no espaço” (na senda de Birnbaum), através precisamente da deambulação do próprio do corpo do espetador. Imagens moventes parecem exigir corpos moventes: “espaçando” (n)o tempo e “demorando” (n)o espaço (ou fazendo “demorar” o espaço).

¹²¹ Dominique Païni, *Le Cinéma Expose: flux contre flux/Movies in the Gallery: flow on show*, in Art Press, 287, 2003, pp. 24 - 29.

¹²² Peter Osborne, *Distracted Perception*, in *Time Zones: Recent Film and Video* (London: Tate Museum, 2004), 73.

A temporalidade da receção será um produto da temporalidade da obra e das outras temporalidades em jogo no espaço do observador, temporalidades que são articulações incorporadas de relações espaciais. Cada trabalho constrói o seu próprio tempo, relativamente ao seu espaço e, portanto, a outros tempos; mas só pode ter sucesso em fazê-lo tendo em conta antecipadamente as condições espaço-temporais – a dialética da atenção e da distração - características da sua receção em vigor. A obra de arte é num sentido profundo “contextual”. Incorpora necessariamente algum sentido projetado das suas condições de receção, na lógica da sua produção.¹²³

A questão da temporalidade inerente ao processo de receção da imagem em movimento é teorizada por Peter Osborne em *Distracted Reception*, aquando da exposição *Time Zones* na Tate Museum, onde desenvolve uma espécie de “políticas da duração”, observando os vários impulsos espaço-temporais envolvidos quer na produção, quer na apreensão/”captura” da imagem. Os diferentes modelos de receção da imagem, no seio da vídeo-instalação, são analisados no que concerne à forma e à duração, assim como as implicações ao nível da estrutura e da produção da própria obra. Na senda de Walter Benjamin, e da sua análise, na década de 1930, em torno da “perceção distraída”¹²⁴ (na era da reprodução mecânica), Osborne propõe que o filme (filme-instalação) e o vídeo (vídeo-instalação), ou o que designa de “objetos protótipos de examinação distraída”, no contexto museal ou galerístico, permitem uma reflexão dilatada em torno da dialética entre a atenção e a distração. Esta dialética de **continuidade e interrupção**, absorção e indiferença constitui de facto, e antes, um discurso ambivalente e hibridizado em torno das políticas de duração (aplicadas à receção da imagem em movimento no âmagô, e na construção, da vídeo-instalação).

É através das articulações espaciais de relações temporais que o tempo é contextualizado. A dialética temporal da receção distraída, na qual o vídeo e o filme artístico intervêm, fazem do tempo uma construção sócio-espacial, bem como psicológica (...) existe uma complexa sobreposição de ritmos condensados no ato ocasional de observar uma obra de arte. Um critério de juízo de uma obra - uma nova tarefa da “aperceção” - pode ser a

¹²³ Ibid, 72.

¹²⁴ “ O tipo de distração que é proporcionada pela arte representa uma medida dissimulada do que se tornou possível na concretização de novas tarefas da “aperceção”... Distração na receção...é o tipo de receção que é cada vez mais perceptível em todas as áreas da prática artística e é um sintoma de profundas mudanças na “aperceção” - encontra no cinema o seu verdadeiro campo de treino (Übungsinstrument)”. Walter Benjamin, *The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction*, in *Illuminations*, ed. Hannah Arendt (New York: Schocken Books, 1992), 233.

medido tendo em conta esta rede de conexões temporais (psíquicas, sociais, históricas) para uma abertura de uma visão reflexiva e transfigurativa.¹²⁵

Como observa Osborne, a localização do fenómeno da “recepção distraída” alterou-se ao longo do tempo, passando do cinema para a televisão na década de 1960 e, mais recentemente, para o ecrã do computador, instrumentalizado pela rede caleidoscópica de janelas interativas. A experiência da vídeo-instalação (no jogo dialético entre a atenção e a distração) funciona em parte como uma “medida” da nossa capacidade de realizar novas tarefas de “**aperceção**” (consciência imediata ou percepção instintiva), ao mesmo tempo que potencia uma zona de reflexão sobre os processos de produção do próprio tempo, ou de diferentes temporalidades (que podem ocorrer simultaneamente). O espetador traz consigo todo um contexto físico, psicológico e social que condicionará a sua relação com os dispositivos, na medida em que os tempos das imagens encontram os (intervalados) tempos de visualização deste. Osborne, adotando a noção de tempo de Bachelard¹²⁶, concebe a duração não como uma continuidade pré-existente ou adquirida, mas sim como um processo dialético entre interrupções e recomeços, gerando um ritmo em que o espetador experiencia um outro modelo de produção de tempo baseado nestes novos timbres e novos compassos, onde cada instante¹²⁷ faz o tempo adquirir uma espessura própria e singular. De igual modo, Dominique Païni reflete sobre a vivência perceptiva e sensitiva do espetador/observador ao experienciar os ambientes gerados por obras desta natureza, que compelem a um certo nomadismo ou mesmo deriva, apontando para um novo modo de observação/apreensão que decorre, ou é antes uma extensão, de um paradigma anterior: a *flânerie*¹²⁸. A figura do *flâneur*, como sabemos, foi retratada como “aquele que passeia”, que transita através das arcadas parisienses do século XIX – um “parasita intelectual” das *arcades* - um rosto anónimo na multidão¹²⁹, que experiencia uma deambulação autónoma e solitária, construindo o seu próprio percurso. Como num dispositivo literário, pode-se entendê-lo como uma espécie de narrador, próximo e distante, passivo e atuante, que oscila entre momentos de distração

¹²⁵ Peter Osborne, op. cit., 72-73.

¹²⁶ Gaston Bachelard, *L'intuition de l'instant* (Paris: Le Livre de Poche, 1994).

¹²⁷ “Toda a força do tempo é condensada num novo instante”, Gaston Bachelard, *ibid.*, 95. O instante como “condensação” do real, do “tempo vivido”.

¹²⁸ “Algumas destas instalações efetuam uma profunda transformação na criação de um novo tipo de espectador que, na verdade, remonta a uma herança esquecida mas duradoura. Aqui, inesperadamente, no final deste século, testemunhamos o retorno do flâneur de Baudelaire. (...) Estas instalações *fin-de-siècle*, estão a trazer de volta o efeito de janela-montra ao qual foi dado forma através da arquitetura e da cenografia das arcadas parisienses do século XIX”, Dominique Païni, op. cit., 41).

¹²⁹ Edgar Allan Poe, *The Man of the crowd* (Dorchester Road: BookSurge LLC, 2004).

e de concentração. Esta personagem surge no trabalho de Walter Benjamin, num primeiro momento, em *Die Wiederkehr des Flâneur* de 1929 (leitura a partir de *Spazieren in Berlin* de Hessel), sendo reconfigurada em *The Arcades Project: Paris-Capital of the Nineteenth Century (Passagenwerk)*, e seguindo algumas ideias de George Simmel¹³⁰ quanto à relação indivíduo-cidade. Para Benjamin esta “criatura” (que Baudelaire configura em *A Une Passante*) parece possuir conjuntamente um olhar distraído e um olhar vigilante, articulando em si mesma a dialética da percepção.

À une passante

La rue assourdissante autour de moi hurlait.
Longue, mince, en grand deuil, douleur majestueuse,
Une femme passa, d'une main fastueuse
Soulevant, balançant le feston et l'ourlet;
Agile et noble, avec sa jambe de statue.
Moi, je buvais, crispé comme un extravagant,
Dans son oeil, ciel livide où germe l'ouragan,
La douceur qui fascine et le plaisir qui tue.
Un éclair... puis la nuit! — Fugitive beauté
Dont le regard m'a fait soudainement renaître,
Ne te verrai-je plus que dans l'éternité?

Ailleurs, bien loin d'ici! trop tard! jamais peut-être!
Car j'ignore où tu fuis, tu ne sais où je vais,
Ô toi que j'eusse aimée, ô toi qui le savais!¹³¹

De facto, a rede de associações (potenciada pela percepção das imagens moventes) criada pelo espetador é imediatamente interrompida por novas imagens e por novas associações, e isso, comenta Benjamin, constitui o efeito de choque do filme, que, como todos os efeitos de choque, procura suscitar maior atenção (*Geistesgegenwart* ou “presença de espírito”) da parte do sujeito que o experiencia, refinando o estado de concentração através da interrupção (deixando pouco espaço à contemplação).

¹³⁰ George Simmel, *The Metropolis and the mental life e The Stranger*, in *The Sociology of Georg Simmel* (New York, NY: Free Press, 1964).

¹³¹ Baudelaire, *Les Fleurs Du Mal* (Paris: Presses Universitaires de France, 1984), 430. Optamos por manter a versão original, não traduzida.

Comparemos o ecrã no qual um filme se desenrola com a tela de uma pintura. A pintura convida o espectador à contemplação; diante dela o espectador pode abandonar-se às suas associações. Diante do retângulo do filme ele não pode fazê-lo. Mal o seu olhar captura uma cena esta já se alterou. Não pode ser “aprimorada”...O processo por associação do espectador no decorrer da exibição destas imagens é de facto interrompido pela sua constante e súbita, mudança. Este processo constitui o efeito de choque (...)¹³²

A produtividade da “recepção distraída” (ou recepção na distração) é condicionada, à partida, pelas novas tecnologias, suas dinâmicas e temporalidades, que acompanham um aceleração transversal aos vários níveis de desempenho quotidiano (tudo parece adquirir uma velocidade “apressada” e “desatenta” – mas operativa - própria das sociedades contemporâneas, logo, do sujeito que percebe as ditas imagens e as associa – e manipula - ao “modo windows” e num estado de **apercepção**). A estimulação sensorial sucede com muito pouco espaçamento entre impulsos, resultando numa sequência ritmada e fragmentada (fragmentação que expõe uma certa desintegração, segundo Kracauer), própria da heterogeneidade vigente, na produção e na difusão das imagens – um colocar em cena de uma espécie de “montagem de atrações” (na linha de Eisenstein), montagem essa que se torna, assim, o próprio veículo da experiência da distração. A oposição agora parece ser entre a mera distração e aquilo a que Howard Eiland¹³³ denomina de “distração produtiva” – entre a distração percebida enquanto abandono ou diversão, e a ideia de distração associada ao estímulo e a uma potencial forma inédita de percepção. Equacionando ambas as situações, importa discutir alguns fenómenos que se articulam: como o da dispersão, da deambulação e da deriva do espectador, o que nos remete novamente à *flanêrie*. As *arcades* - autênticos *showplaces* de “luxo industrial” do século XIX, com seus corredores e vitrines – apresentam-se (para Louis Aragon, em *Paysan de Paris* - guia de viagem surrealista) como locais de “desatenção”, “zonas estranhas”, onde “tout est lapsus”, reforçando o espírito de “laboratório” desenhado por Benjamin. O *flâneur* apresenta-se assim como uma figura que hesita entre o jogador, que atravessa o tabuleiro de forma destemida e um pouco divinatória na apreensão dos vários estímulos, e o colecionador, que, resistindo à total dispersão, é absorvido pelo objeto/imagem de eleição, num labirinto de sensações e “aparições”.

¹³² Walter Benjamin, op. cit., 238.

¹³³ Howard Eiland, *Reception in Distraction*, *Boundary 2*, vol. 30, no. 1 (Spring 2003), 51-66.

Segundo Jonathan Crary em *Suspensions of Perception: Attention, Spectacle and Modern Culture*¹³⁴ a atenção distraída, característica, por exemplo, do sonho em estado de vigília e entendida enquanto forma subjetiva de dar livre curso ao fluxo do pensamento e da imaginação, foi sendo substituída por deambulações e fantasias tecnicamente assistidas como a televisão, o cinema ou o ciberespaço. Assim, a atenção e a distração transformam-se numa espécie de interfaces de interação com estímulos visuais, auditivos e tácteis. Este é um estudo historicista em torno da natureza paradoxal da atenção humana e do seu papel volátil na cultura (tecnológica) ocidental moderna. Centrando-se essencialmente entre 1880-1905,

Jonathan Crary examina as ligações entre a modernização da subjetividade e a industrialização da cultura visual a partir de obras e artistas específicos como Manet, Seurat e Cézanne. Sustentando-se na ideia de que os dispositivos técnicos de uma época não são nunca peças imparciais de equipamento, mas sim mecanismos histórica e socialmente construídos, condicionados e condicionantes da organização de saberes e práticas num dado momento, *Techniques of the Observer*¹³⁵, por sua vez, considera o modelo de visão implicado pela *camera obscura* (percebida enquanto vasto paradigma modelador do estatuto e das possibilidades percetivas do observador nos séculos que antecederam o século XIX), para depois dar a ver a sua “transferência”, procedida pelo surgimento da ótica fisiológica (os estudos sobre a decomposição da luz dão lugar a estudos sobre a psicofisiologia do sujeito), durante aquele século: surgem novos modelos de visão associados pelo termo comum do corpo humano.

A visão deixa de se submeter a um objeto exterior para passar a situar-se no sujeito (no seu corpo), assistindo-se, conseqüentemente, a uma subjetivação e abstração desta.

É o sujeito, enquanto observador reconfigurado, que fabrica as sínteses fundadoras a partir das quais a sua experiência visual e percetiva tem lugar. Crary dá uma visão geral dos seus métodos e introduz a ideia que sustenta o seu argumento – uma noção de descontinuidade aplicada ao projeto histórico da fotografia, o “desenraizamento” da visão relativamente ao sistema perspetico herdado pelo Renascimento e a construção cultural e social do observador. A análise deste “desenraizamento” prossegue acercando-se de autores como Leibniz, Descartes, Locke e Condillac. Crary descreve os dois dispositivos óticos, estereoscópio e phenakistiscope, segundo ele, representantes

¹³⁴ Jonathan Crary, *Suspensions of Perception: Attention, Spectacle and Modern Culture* (Cambridge: October Books, The MIT Press, 2001).

¹³⁵ Jonathan Crary, *Techniques of the Observer* (Cambridge: October Books, The MIT Press, 1992).

(mais do que a fotografia) do período moderno: ambos refletem a ideia de que a base científica para uma experiência ótica é baseada tanto no corpo como na máquina (tecnologia), baseando-se ambos na interação do observador, com o dispositivo ótico. Os estudos da *pós-imagem* da retina (sobre o funcionamento do qual o phenakistiscope se baseia) aboliram a ideia de que a percepção sensorial é sempre baseada num *link* com um referente externo. O estereoscópio, por seu lado, participa da construção de um ponto de vista "descentrado" e flexível.

No início do século XIX, a metáfora da *camera obscura* perde a hegemonia, ocorrendo uma reformulação de todo um campo social e da posição de um observador sensorial e sensitivo que constrói o seu próprio processo perceptivo, independente da unilateralidade da visão.

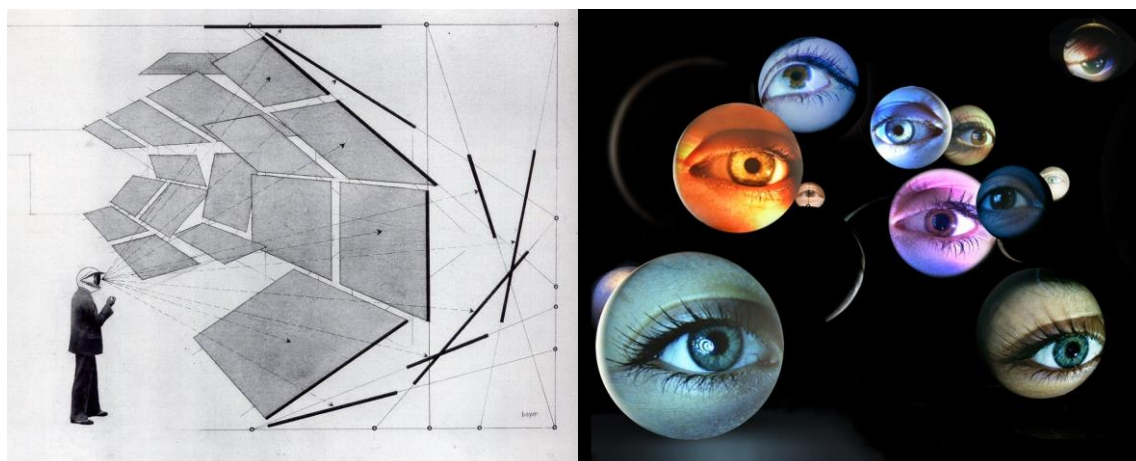


Figura 104 e Figura 105. À esquerda Herbert Bayer, *Diagram of the field of vision*, 1930. À direita *Obscura* de Tony Oursler (1995).

Veja-se, a esse propósito, *Obscura*, projeto *ongoing* de Tony Oursler (tem início em 1995), no qual se expõe os mecanismos de percepção da imagem e da relação do espectador com as novas tecnologias e ecrãs multimédia, nomeadamente com o cinema¹³⁶, a televisão e o computador. Um conjunto de olhos (projeções em esferas de diferentes dimensões) suspensos e dispersos pelo chão do espaço expositivo “testemunha” momentos de visualização de imagens de natureza diversa. A superfície de cada olho reflete o foco de atenção, revelando o conteúdo dos vários ecrãs visionados (a cada projeção corresponde um som distinto), desde uma simples navegação na

¹³⁶ Raymond Bellour chama-lhe de “outro cinema”. Veja-se Raymond Bellour, *Cinema, Alone/Multiple Cinemas*, Alphaville: Journal of Film and Screen Media 5 (Summer 2013), <http://www.alphavillejournal.com/Issue5/HTML/ArticleBellour.html>, consultado em 04/05/2014.

internet a filmes de ficção científica. O *aparatus* anatómico do olho (sistema ótico), equivalente à *camera obscura*, desvela, a partir da dilatação e da contração da pupila e da íris, o impacto do consumo das várias imagens e narrativas. O espectador deambula (expandindo o campo de visão proposto pelo diagrama de Bayer, na sua relação com os ecrãs de projeção) por entre uma labiríntica constelação de olhos, editando o seu próprio *loop*, associando a *flânerie* ao voyeurismo.

1.1.A insuficiência da visão

Já Anne Ring Petersen, em *Attention and Distraction: On the Aesthetic Experience of Video Installation Art*¹³⁷, retoma a ideia de que a experiência da distração (*Zerstreuung*), é inevitavelmente construída enquanto o “outro” da contemplação (*Konzentration* ou *Sammlung*) estética. Para Petersen, os sintomas da distração devem ser reconhecidos como algo intrínseco à estrutura e às condições de receção; a receção num estado de distração deve, portanto, ser entendida como um efeito ou um modo de resposta que pode ser acionado pelos meios estéticos de expressão utilizada pelo artista, bem como pelos padrões habituais de receção que o espectador¹³⁸ traz consigo para a exposição. O espectador “intermitente” (como nos aponta Bellour) aproxima-se quase que naturalmente da natureza multimédia da video-instalação que se utiliza da imagem em movimento, do espaço e do som, não estando totalmente imerso, mas antes oscila entre momentos de distração e concentração/atenção por intermédio da sua própria “edição” e digressão. Atenção e distração devem, então, ser entendidas como duas variantes dum processo contínuo e intercalado (na senda de Osborne).

¹³⁷ Anne Ring Petersen, *Attention and Distraction: On the Aesthetic Experience of Video Installation Art*, *RIHA Journal* 0009 (7 October 2010), <http://www.riha-journal.org/articles/2010/ring-petersen-attention-and-distraction>. Consultado em 04-04-2014.

¹³⁸ O espectador está habituado ao *zapping* constante de imagens oriundas desde a televisão à Internet. Veja-se: “Um dos méritos do vídeo é o seu enorme potencial para fundir certas oposições culturais - arte e televisão, arte e questões de transformação social e, em particular, arte e tecnologia. Não apenas o vídeo representa as qualidades da reprodução mecânica, como também significa o fator eletrónico e digital, que, através da televisão e dos computadores, passou a simbolizar a informação e a difusão da tecnologia da informação. Assim, proponho que um dos fatores sobre o qual estas instalações multi-crã estão a refletir é uma transformação histórica da experiência sensorial, causada pela penetração de dispositivos de computação e *media*, e da “atenção de baixo nível permanente” que a sobrecarga de informação tende a produzir nos sujeitos humanos. (...) Todos estes meios visam criar aquilo que Benjamin chama de *Übungsinstrument*, que funciona como uma forma de exercício para um novo tipo emergente de espectador, onde a concentração focada é suavemente alternada e fundida com a distração sem que o espectador preste qualquer atenção especial a tal facto.” Ibidem.

A arte da vídeo-instalação não é apenas uma “técnica mista”, um cruzamento entre as artes visuais e os media visuais da cultura mais comum. Também produz uma experiência heterogênea e miscisgenada. Enquanto obras de arte, as instalações vídeo frequentemente dão prioridade à meta-reflexão acerca da natureza histórica da percepção.¹³⁹

Petersen continua o artigo com alguns exemplos concretos e parece-nos pertinente referir *Pit Music* (1996), de Joachim Koester, que reflete precisamente sobre os processos de receção. Originalmente concebida enquanto obra *site specific* para a Galleri Nicolai Wallner, a vídeo-instalação foi posteriormente apresentada na *Documenta X*, Kassel (1997). Em *Pit Music* o espetador é confrontado com uma plataforma “vazia” da qual pode observar o vídeo que mostra um fosso de orquestra onde está a ser interpretada uma peça de Shostakovich para um quarteto de cordas diante de uma audiência. Esta audiência encontra-se de pé, numa plataforma idêntica à do espetador de *Pit Music*, o qual, após um olhar mais atento, se depara com a mesma plataforma: o vídeo terá sido realizado na galeria.



Figura 106 e Figura 107. Joachim Koester, *stills* de *Pit Music*, 1996.

Apesar de a audiência, quase na totalidade, parecer estar concentrada na atuação dos músicos, começam a surgir alguns sinais de distração: a câmara começa a focar-se em olhares que divagam, em pequenas conversas paralelas que se vão estabelecendo entre o público (que começa a deambular), concentrando-se em pormenores aparentemente sem interesse. Entre *close-ups*, *slow-motion* e cortes inesperados, a continuidade da ação é assegurada pela melodia, provocando, no entanto, uma percepção fragmentada, na

¹³⁹ Ibidem.

medida em que a relação entre a imagem e o som nem sempre é correspondente. Por sua vez, Christine Ross, no ensaio intitulado *Vision and Insufficiency at the turn of the millennium: Rosemarie Trockel Distracted Eye*¹⁴⁰ desenvolve a ideia de que a arte integra a “depressão” (patologia, inabilidade, fadiga) na própria construção da imagem de modo a projetar a visão contemporânea (o “ver contemporâneo”) do sujeito-espetador: performativo (mas anestesiado), participativo (mas cansado), ativo (mas insuficiente), de modo a refletir e a investigar novas formas de percepção potencialmente produtivas e novas faculdades cognitivas.

Para tal, convoca *Eye, Sleepingpill, e Kinderspielplatz*, de Rosemarie Trockel, uma vídeo-instalação (tríptico) exibida no contexto da Bienal de Veneza de 1999. Resultante de uma sobreposição gradual de sete olhos esquerdos (femininos, a preto e branco), *Eye* ocupa o centro da instalação (precisamente entre as outras duas projeções), impondo a sua escala monumental (*close-up*) assim como um movimento ocular arrastado (*slow-motion*) e silencioso que parece não fixar uma posição específica no espaço. Ao não fixar um ponto específico no espaço, é incapaz de identificar o espetador que o contempla, ao mesmo tempo que o indaga sobre a sua própria identidade. Trockel encena o que Ross designa de “insuficiência contemporânea da percepção” (que aproximamos à ideia de “percepção distraída” segundo Benjamim e Osborne e de “distração produtiva” introduzida por Howard Eiland) no sentido em que o reconhecimento do eu através do outro parece não ser operativo: *Eye* olha mas não vê, não identifica o espetador, não se fixa nele e este, por sua vez, não determina a identidade do olho que está diante de si (concorrendo para tal o vocabulário técnico utilizado: *slow-motion*, *close-up*, preto e branco e ausência de som). No entanto, este “olhar insuficiente” ou “distraído” pode indiciar um outro discurso em torno da percepção e dos seus mecanismos¹⁴¹.

¹⁴⁰ Christine Ross, *Vision and Insufficiency at the turn of the millennium: Rosemarie Trockel Distracted Eye*, October, Vol. 96 (Spring 2001), 86-110, <http://links.jstor.org/sici?sici=0162-2870%28200121%2996%3C86%3AVAIATT%3E2.0.CO%3B2-9>, consultado em 14/06/2013.

¹⁴¹ “Na instalação de Rosemarie Trockel, o ponto de vista monocular adotado pelo sujeito observador do sistema perspetico está agora no outro lado do espelho: encontra-se agora no quadro. Com essa inversão, a projeção do filme funde o ponto de vista e o ponto de fuga. Não mais é o sujeito observador balizado em favor de “um olhar eterno acima da duração temporal”. Pelo contrário, é agora absorvido para o ecrã. Mas se isto assim é, é-o sob a ação da tecnologia: é a câmara que absorve e reabsorve o espectador que visa preservar. A câmara foi agora dotada de uma subjetividade que suporta uma espécie de fantasma de absorção, um espectro de perda do sentido de identidade autorreferecial por “ingestão tecnológica”. Ibid., 88.

Este olho, ingerido/absorvido pela câmara, indeterminado, mutável, de movimento sacádico (embora “desacelerado” pelo *slow-motion*) e incapaz de focalizar suscita algumas interrogações: qual a natureza da percepção resultante desta estrutura desfocada e intermitente? O que (ou quem) percebe? O que (ou quem) é percebido? Como resposta à incapacidade do olho para reconhecer o espectador, este é induzido a deixar a projeção central e a seguir o trajeto expositivo no sentido das projeções laterais da instalação. *Kinderspielplatz* e *Sleepingpill*, convocam (nos seus discursos específicos: entre o entretenimento, o ruído, por um lado, e o silêncio, o sonho e o sono por outro) a dialética da absorção e da distração, ou a sua articulação, naquilo a que a produtividade da percepção (ou da visão) concerne.



Figura 108 e Figura 109. Rosemarie Trockel À esquerda *still* de *Sleepingpill*. À direita *still* de *Kinderspielplatz*, 1999

Kinderspielplatz mostra, em *slow-motion*, um parque público filmado entre o nascer e o pôr do sol revelando o mundo como um extenso *playground*, onde as atividades relacionadas com o lazer e a ludicidade (infantis) são o centro do argumento. A banda sonora do vídeo atua como método de reforço de todas as nuances (bastante heterogêneas) que, num crescendo, não mais são que uma intensa polifonia. Atuando como contraponto dialético, *Sleepingpill* apresenta (também fazendo uso do *slow-motion*) uma espécie de dormitório/santuário público, em que as personagens, quer em colchões no chão ou suspensas naquilo que aparentam ser sacos-cama, se abandonam a um único propósito: ceder ao sono, à sonolência. Aqui, a sonoplastia atua de modo diferente: ao filtrar os sons locais, transforma-os em ruído de fundo, enfatizando a diferenciação clara entre interior e exterior.

Para Michael Fried o cinema (a narratividade, a ficção) desafia e “derrota” automaticamente o teatro (a teatralidade) devido ao tempo e ao espaço diegéticos inerentes. A transparência (*immediacy* segundo Bolter & Grusin) do *apparatus* cinematográfico, assim como todos os elementos que concorrem para a construção da narrativa (atores, cenários, edição, iluminação, som, por exemplo) absorvem o espectador e conduzem-no para o “interior” da imagem, fazendo-o ignorar o espaço exterior e as suas (múltiplas) distrações. A ideia de que as imagens são indissociáveis do seu efeito sobre quem as observa, concorre para o fenómeno da absorção ou “arrebatemento” do espectador, transportado para um outro lugar (produto de uma ficção). No decurso dessa “passagem”, também o sujeito-observador participa de um processo de transformação, ou seja, todo o projeto da imagem é indissociável de uma ideia de simulacro. Esta ideia de simulacro é, por sua vez, indissociável de uma ideia de viagem, transporte, elevação ou alteração. O espectador é então testemunha de acontecimentos extraordinários, visionários, ou seja, vê para além da natureza estritamente biológica da visão, vai além do real (mergulhando num espaço e num tempo ilusórios). O espectador por sua vez escolhe integrar uma ficção, participando conscientemente na ilusão.



Figura 110 e Figura 111. À esquerda *Movie Audience* (1979) de Jeff Wall. À direita *still* de *Shirin* (2008) de Abbas Kiarostami. Ambos os casos expõem precisamente a ação fora de campo, focalizando o rosto do sujeito-observador, numa espécie de exercício/tratado visual sobre a percepção, a sensação e a emoção.

Fried renovou recentemente o seu argumento quanto à capacidade de “absorção” da vídeo-instalação (referindo-se então a obras que instalam as imagens em movimento no contexto museográfico ou galerístico e reportando-se especificamente a quatro casos de estudo¹⁴²), não obstante a visibilidade do dispositivo (a presença do corpus técnico, opacidade ou hiperimmediacy citando novamente Bolter & Grusin) e a experiência espacial comumente proposta ao espectador, que (na sua primeira abordagem), resultaria naturalmente num efeito reverso - este, atento aos mecanismos de projeção e aparição

¹⁴² Michael Fried, *Four Honest Outlaws: Sala, Ray, Marioni, Gordon* (New Haven: Yale UP, 2011), 182.

da imagem, distraído pela realidade circundante dificilmente se concentraria ou imergeria no âmago da ficção (ao contrário do cinema).

Para um enquadramento sumário desta questão parece-nos pertinente recuar a *Absorption and Theatricality: Painting and Beholder in the Age of Diderot*¹⁴³ onde Fried discorre, a partir de Denis Diderot, em torno de um estilo particular de pintura do século XVIII que excluía propositadamente o seu observador, apresentando figuras completamente concentradas (logo, absorvidas) nas suas ações, na sua intimidade, ignorando quem, de “fora” as contempla. Por seu lado, pinturas que de algum modo interpelam o observador ou que apresentam figuras não totalmente envolvidas na “cena”, são consideradas teatrais (ou teatralizadas), na medida em que “atuam para um público”, conscientes da presença do “outro” que lhes é exterior.

(...) para Diderot a renovação contemporânea da pintura (também do teatro) como uma arte maior, dependia absolutamente da capacidade dos pintores (e dramaturgos, atores, diretores e desenhadores de cena) para a elaboração de vários meios de negação ou neutralização daquilo que eu tenho vindo a apelidar de convenção primordial na qual as pinturas e peças de teatro são destinadas a ser contempladas; apenas se tal fosse concretizado poderia o observador ser imobilizado, detido e paralisado pela obra.¹⁴⁴

Fried aponta similaridades, nesta definição de absorção, em algumas obras de Douglas Gordon ou Anri Sala, considerando-as antiteatrais, citando figuras específicas que, absortas nas suas atividades, permitem ao espetador experienciar um mesmo estado enlevado (imersivo), apesar da opacidade dos dispositivos, das relações espaço-temporais que propõem e que resultariam (num primeiro momento) num sentido de teatralidade próprio. Numa análise detalhada desta trajetória, Ken Wilder¹⁴⁵ propõe um entendimento alargado deste assunto, ao examinar, por exemplo, *Déjà-vu* (2000) de Gordon à luz do pensamento de Fried. Apropriando-se do filme de Rudolf Mate, *Dead on Arrival* (1949-50), Gordon apresenta um tríptico onde manipula diferentes temporalidades de visualização das imagens (entre 23/24/25 frames por segundo respetivamente). Segundo Wilder (e Fried) esta decisão técnica (e plástica) expele o espetador da narrativa (da ficção) e dirige a sua atenção para aspetos formais da obra.

¹⁴³Michael Fried, *Absorption and Theatricality: Painting and Beholder in the Age of Diderot* (Chicago: The University of Chicago Press, 1988).

¹⁴⁴Ibidem, 12.

¹⁴⁵Ken Wilder, *Michael Fried and Beholding Video Art*, in *Proceedings of the European Society of Aesthetics*, vol. 3, University of the Arts London, 2011.

Ou seja, ao invés de ser “assimilado” pela narrativa ou distanciado pelo dispositivo real do (e no) espaço galerístico, o espetador é absorvido pelos atores “atuando” (focando-se no gesto, no movimento, na cor, na textura, na maleabilidade do tempo). Neste sentido, o espetador fica suspenso entre a relação teatral potencializada pelo contacto físico com a obra e a natureza antiteatral (porque imersiva, porque ficcional) do cinema dito narrativo¹⁴⁶. A distração, também designada por Fried como teatralidade, na medida em que esta estaria diretamente relacionada com a experiência perceptiva do espetador, parece agora indicar, no seio de *Eye*, uma possibilidade quer de produção quer de compreensão do objeto artístico (estando assim “dentro” e não “fora” da obra).

A incapacidade de *Eye* em focar, em fixar um ponto no espaço, em identificar o espetador que, por sua vez, não se reconhece na imagem; o dormitório/santuário público de *Sleepingpill*; as polifonias de *Kinderspielplatz*; tudo converge para a criação de uma zona laboratorial, um campo de ensaio onde se observa e experiencia a dialética da visão contemporânea: (entre) distração e absorção.

Eye sugere uma visão “atenta” (*attentive vision*): um olho movente, que procura, apesar de não apontar para um ponto fixo ou diferenciado, cujos movimentos oculares sacádicos (o pestanejar), redefinem, ao equacionar a sonolência no processo, a ideia de perceção visual explorando um outro modelo de atenção, a que a neurobiologia denomina de “sono paradoxal” (R.E.M - Rapid Eye Movement/movimento rápido dos olhos). Sobre esta questão, Christine Ross afirma:

Trockel explora a semelhança entre o despertar e o sono paradoxal - ambos são tidos como atividades em estado alerta, atento - propor um modelo de visão no qual o olho vê sem ver o que quer que seja, uma forma de olhar que se relaciona com um estímulo (o olho move-se em cavidades, pesquisa e pestaneja) e suspende a identificação desse mesmo estímulo em termos de diferenciação e estabilidade.¹⁴⁷

A vídeo-instalação de Trockel é ainda acometida ou “assombrada” por imagens subliminares (com a duração de aproximadamente ½ segundo), impercebíveis ou mesmo invisíveis ao olho humano. São uma espécie de “imagens flutuantes” ou suspensas, que surgem após um simples (e lento) pestanejar sendo percecionadas, de

¹⁴⁶ “A revelação das propriedades e configurações do filme através de instalações com imagem em movimento pode dizer-se como estruturante de um modo de receção distinta e específica do filme, mas num sentido mais amplo do que o foco específico de Fried relativamente à antiteatralidade...estruturando uma tensão particular entre teatralidade e antiteatralidade; entre imersão e distanciamento”. *ibid*, p 310

¹⁴⁷ Christine Ross, *op. cit.*, 90.

quando em vez, por um espectador mais “atento”. Estas imagens “encriptadas” desafiam o processo perceptivo e denunciam a peça de Trockel naquilo que lhe é intrínseco: desafiar a “nada ver”, a equacionar o nada, o pouco, o insuficiente, o desfocado, a sonolência, a fadiga, a falibilidade, a cegueira, em suma, a distração. Este olho, absorvido pela câmara (que absorve por sua vez o espectador fazendo coincidir o ponto de vista e o ponto de fuga), torna-se ponto cego, contendo todas as imagens, mas não se fixando em nenhuma, retendo todos os olhares, mas não definindo o seu. Esta é também a condição do espectador contemporâneo¹⁴⁸ (*Eye* é espelho do espectador - *flanêur*) que deambula por entre imagens, por entre imagens moventes que convocam a sua própria mobilidade, e que desafiam o seu processo perceptivo a ponderar a dialética da distração e da atenção na sua relação com estes “fantasmas”.

Ora, a coincidência do ponto de vista e do ponto de fuga (através da tecnologia), a existência de uma espécie de ponto cego absoritivo, de um olho que parece sofrer de neurastenia¹⁴⁹, parece encontrar alguns ecos em *O*, personagem-objeto de *Film* (1964).

Film (originalmente, o título do filme seria *The Eye*), de Samuel Beckett, com direção de Alan Schneider, desenrola-se em torno de *O*, o objeto, representado por Buster Keaton¹⁵⁰ que evita o olhar de *E*, a câmara-personagem, não conseguindo omitir-se da apreensão de si mesmo. Ao ser perseguido, *O* é escudado por um ângulo de imunidade de 45°, no entanto quando este é transposto, *O* experiencia a agonia da percepção, do olhar do *outro*, do seu próprio olhar, sendo *O* e *E* uma e a mesma entidade. Num ambiente cômico e surreal, *Film* é dividido em três atos que se relacionam entre si. A primeira e a segunda parte passam-se, respetivamente, na rua e na escadaria e exibem o ponto de vista de *E*, enquanto a última parte ocorre no quarto e intercala a percepção de *E* com a de *O*. O filme, com duração de vinte e dois minutos, não tem som, exceto no

¹⁴⁸Sobre o assunto ver Jonathan Crary, *Suspensions of Perception: Attention, Spectacle and Modern Culture* (2001) e *Techniques of the Observer: On Vision and Modernity in the Nineteenth Century* (1992), referidos atrás.

¹⁴⁹ Neurastenia: fadiga, tédio, desinteresse.

¹⁵⁰ Apesar da escolha de Buster Keaton para protagonista, que remete imediatamente para os enredos tragicômicos do cinema mudo, *Film* não apresenta as convenções deste género cinematográfico, que utiliza muitos planos gerais e uma câmara fixa, diante da qual os atores realizam as suas performances gestuais. *Film* caracteriza-se pela quase ausência de planos gerais, de música ou intertítulos e de uma performance gestual do ator. O rosto de B.Keaton apenas surge no *close-up* final, e os seus *gags* são praticamente inexistentes, com exceção de um que ocorre na última parte do filme.

momento em que uma personagem, na 1ª cena, impõe o silêncio com “sssh!”. O protagonista é dissociado em dois: *O*, o objeto B.Keaton e *E*, a *câmara-olho*¹⁵¹.

A estrutura circular do filme é acentuada pelo plano inicial, onde se visualiza o enquadramento de um olho e pelo *close-up* final ao rosto de *O*¹⁵².

“*Ser é ser percecioneado e percecioneado*”, de Berkeley, introduz o texto de Beckett, que seleciona apenas *Esse est percipi* (ser é ser percecioneado), precisamente o que o protagonista *O* teme. O personagem *O* tem um olho presente e um *outro* olho ausente (tapado), uma espécie de *ponto cego*, de onde emergem todas as imagens. Este *ponto cego* tende a coincidir com o ponto de vista de *E*, a *câmara-olho*, indiciando uma correspondência entre *O* e *E*¹⁵³. Beckett explica nas notas de produção que *O* está a caminho de casa da sua mãe, internada no hospital, para cuidar dos animais domésticos desta. Na primeira parte do filme, a câmara *E* persegue *O* que, ao tentar fugir, abalroa um casal que se assusta. O homem apresta-se a insultá-lo, mas a mulher impede-o e diz apenas “sssh!”, o único som de todo o filme. Faça-se silêncio, em nós espetadores, em nós personagens, para que se faça luz, para que se aceda ao *olho*. Faça-se silêncio para ser visível o invisível. De facto, parece existir um protocolo de silêncio. A mulher apreende o olhar da câmara e indica ao homem que estão sendo vistos, vigiados. Ambos olham para *E*, e ficam horrorizados, em pânico. Neste momento, o ponto de vista de *O* é exposto e percebe-se que *E* transpõe o ângulo de imunidade, provocando a agonia da percepção. Este ângulo de imunidade é um ângulo de 45° que deve ser respeitado por *E*. Quando este é ultrapassado, *O* sente a ameaça e tenta esconder-se, curvando-se e protegendo o rosto para não ser visto.¹⁵⁴ O ângulo de imunidade é superado novamente na segunda parte do filme. Quando *O* encontra a casa e começa a subir as escadas, sente o olhar de *E*, e esconde-se, fazendo com que *E* volte para a sua posição fora do ângulo. Quando *O* recomeça a subir, escuta passos e refugia-se ao lado das escadas, pois não quer ser visto nem pela câmara, que o está perseguindo, nem por outros. *E* dirige-se

¹⁵¹ Lev Manovich encontra no filme de Vertov, *Man with a movie camera*, um personagem/entidade que assimila uma espécie de “visão mecânica”, sendo homem e máquina simultaneamente. Esta coincidência entre olho humano e olho mecânico é também comentada por Paul Virilio em *The Vision Machine*, anunciado o “grau-zero” da percepção a que denomina de *sightless vision*.

¹⁵² Sublinhando precisamente a pala que ostenta sobre o olho.

¹⁵³ *E* é absorvido pela câmara mas *O* evita esta absorção, reivindicando o direito a não ver e a não ser visto. *O* é um olho desperto e alerta, consciente do olhar exterior e do ambiente circundante dos quais procura fugir.

¹⁵⁴ A imposição de zonas que não devem ser transpostas ou cruzadas é comum na obra de Beckett. Veja-se, por exemplo, a peça *Quad* (1982), onde quatro personagens se movimentam em torno de um quadrado, repetindo o mesmo movimento, cada um na sua própria direção e ritmo, mas evitando sempre cruzar o centro, *E*, a zona de perigo.

para a escada e vê uma senhora, que, porque estava descendo com alguma dificuldade, não se apercebe da sua presença imediatamente, apenas quando, ao fundo da escada, se depara frontalmente com a câmara. Apavora-se e desequilibra-se, olhando-a com a mesma expressão de pânico do casal anterior. O casal e a mulher fixam *E* com terror porque se deparam tanto com o olhar do *outro* como o de si mesmos. *E* é, em simultâneo, a câmara e, o *eu* (*self*). Assim, sempre que *E* ultrapassa o ângulo de imunidade, o ponto de vista de *O* é desvendado.

Este ponto de vista, em termos cinematográficos, difere do ponto de vista de *E*, que predomina nas duas primeiras partes do filme. Beckett entendeu que um outro tipo de imagem deveria ser utilizado para representar o olhar de *O*, tendo optado pela aplicação de um filtro que provoca uma certa desfocagem e falta de nitidez¹⁵⁵. O terceiro ato decorre no espaço cénico interior, o quarto, e expõe, de certa forma, a questão da percepção associada à ideia de *duplo*.

As ações, por sua vez, são subdivididas em três etapas: a preparação do quarto, o período na cadeira de baloiço (destruição das fotos) e o desenlace. Ao entrar no quarto, *O* é confrontado com a presença dos animais e de vários objetos. Cobre o espelho, dispositivo de reflexo de si mesmo, e desembaraça-se dos olhares do gato e do cão, encetando um *gag* característica das comédias do cinema mudo (especialidade de Keaton): coloca o gato do lado de fora do quarto e, quando vai colocar o cão, o gato entra novamente e assim sucessivamente.

Da mesma forma, oculta ainda os olhares do peixe e do papagaio com o seu sobretudo. Ao sentar-se na cadeira de baloiço, com um apoio para a cabeça com dois furos no meio que sugerem dois olhos (*totem*), *O* descobre, pendurada na parede, a imagem de uma escultura suméria, representação do Divino, que parece observá-lo. Esta imagem é imediatamente despedaçada, destruída por *O*, metaforizando a extinção, a abolição do olhar de Deus. Liberto de todos os olhares, *O* começa a visionar um conjunto de fotografias que reúne imagens desde a sua infância até a idade adulta. O seu passado e a revelação da sua identidade constituem uma ameaça, de modo que *O* decide rasgar cada

¹⁵⁵ Sobre o assunto Beckett terá referido que, “Não pode haver nenhuma visão normal na imagem. A norma está na experiência pessoal do espectador, que será necessariamente comparada com a experiência de E. (...) O espectador nunca verá como E vê e nunca verá como O vê. Haverá dois desvios da percepção normal. (...) Uma visão relutante e repulsiva e outra ferozmente voraz.”, in Stanley Gontarski, *Appendix A: Beckett on Film - In The intent of “Undoing” Beckett’s Dramatic Texts* (Bloomington: Indiana University Press, 1985), 191

uma destas imagens, atirando-as ao chão. Todos os olhares exteriores desassossegam *O*, que procura vendá-los, expulsá-los do quarto ou destruí-los. O quarto é visto pelos olhos de *O*, que por sua vez é visto pelo olho-câmara, por *E*. A investida de *E* começa quando *O* adormece, tentando transpor o ângulo de imunidade para olhar *O* de frente. Ao longo de todo o filme, o ponto de vista alterna entre *O* e *E*, sendo os olhares distinguidos devido à utilização de dois recursos: a diferença na qualidade da imagem, pois o olhar de *O* é desfocado (como já referimos), e o ângulo da câmara, na medida em que o ponto de vista de *E* é revelado em *plongée* e o de *O* em *contre-plongée*. Durante o processo de criação, a ideia de Beckett era fazer coincidir, no final, o olhar de *O* e o olhar de *E*, expressando metaforicamente que todo o olhar tem “cravado” em si o olhar do *outro*. O *close-up* final ao rosto de *O* atua como uma espécie de imagem especular, manifestando o *outro*, o duplo, em si mesmo, sendo *O=E*. Logo, *Film* termina como começou, com um enquadramento do olhar, do olho de *O*.

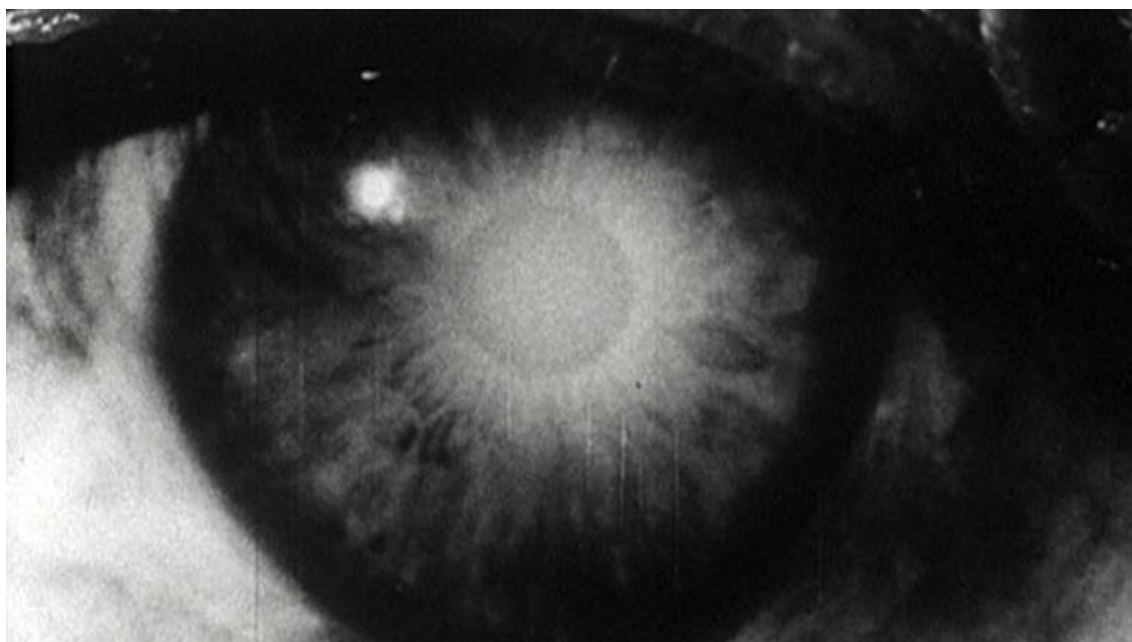


Figura 112. Samuel Beckett, *still* de *Film* (1964).

O ato de ver e ser visto é um tema recorrente na linguagem beckettiana, pois os personagens estão constantemente em confronto com a percepção do *outro* e a intolerável percepção de si. O personagem *O* foge de toda e qualquer percepção, seja do casal na rua, da senhora na escada, dos animais e até mesmo das suas próprias fotografias. Na sua fuga, *O* esconde-se no quarto, tentando escapar de si próprio, manifestando, de igual

forma, esse desejo no uso da “pala”, que bloqueia a sua visão. Ora, *O* é, ao mesmo tempo, sujeito e objeto da percepção.

A percepção ocorre na relação entre o *ver* e o *ser visto*, pois o sujeito só existe porque é visto pelo objeto e o objeto só existe porque está sendo visto pelo sujeito, portanto ela não está em nenhuma das duas “forças”, mas *entre* elas.

O espectador identifica-se inevitavelmente com *E*, pela sua postura perseguidora, no entanto, é surpreendido no final quando encara com o *close-up* de *O*, sentindo-se, em simultâneo, cúmplice do perseguidor e do perseguido.

O autor estimula este *deslocamento* do olhar ao evitar o uso das convenções cinematográficas como os planos gerais que identificam e descrevem o espaço e o tempo ou ao utilizar o ângulo de imunidade. Se a câmara cinematográfica é o dispositivo do olhar que desvenda um mundo novo e diferente, Beckett usa-a metaforicamente para revelar e questionar a condição humana, nas suas inseguranças e paradoxos. *O* é o objeto que foge da percepção, dos outros e de si, *E*, a *câmara-sujeito*, atua para demonstrar que é possível subtrair-se do olhar dos outros, mas não do seu próprio olhar interior. Neste sentido, *E* = *O*, pois *E* nada mais é que o *outro* de *O*, sujeito e objeto, parte de um mesmo ser.

Concluindo, *Film* reflete sobre a percepção, os espaços e os limites da representação¹⁵⁶. Ora, Beckett vai desdobrar no tempo, em sucessivas ações (tornando visível), as várias supressões do(s) olhar(es), até “colidir” com a inextinguível percepção de si.

Então, o que vê um olho distraído, fatigado e incapaz de focar¹⁵⁷? *Film* aponta uma possibilidade: no centro da pupila do olho que ocupa o ecrã no início do filme surge uma espécie de névoa, um véu semitransparente como que ocultando a pupila: uma qualidade/natureza de cegueira com cariz renovador que propõe um grau zero da visão, um novo começo, livre do constrangimento e aprisionamento do olhar do outro. Nesta “zona de névoa” ou “neblina”, onde a criação de sentido(s) acontece e onde a revelação

¹⁵⁶ Gilles Deleuze, *Critique et Clinique* (Paris: Les Éditions de Minuit, 1993).

¹⁵⁷ O investigador e oftalmologista William Bates (*Bates Method*) desenvolveu na década de 1940 um conjunto de exercícios para estimular ou relaxar a visão de onde evidenciamos dois: o “palming” (que encontramos em *Film*) que consiste em fechar os olhos, colocar as palmas das mãos sobre estes e mergulhar na escuridão (obscurecimento como a capacidade de obscurecer ainda mais, para uma realidade que surge agora como mais essencial, mais liberta das formas categoriais anteriormente impostas pela claridade, pela superfície das coisas, pelo demasiadamente *exterior*); e o pestanejar (que observamos em *Eye*) como técnica de relaxamento dinâmico, abrindo e fechando os olhos a diferentes ritmos de forma a lubrificar/limpar os olhos (uma espécie de *restart*: grau zero da visão).

se dá (entre estados de atenção e distração), as imagens apresentam-se como intermitências da visão (ou para lá dela¹⁵⁸), ou seja, como fantasmas.

1.2.Observadores: Revelações, Trânsitos e Distâncias – Conceitos “em cena” 3



Figura 113. Vista da Exposição *OBSERVADORES – Revelações, Trânsitos e Distâncias*, Museu Coleção Berardo, 2011. Obras de George Segal *Flesh Nude Behind Brown Door* (1978) e Jérôme Bel, *The Show must go on* (2004). Curadoria de Ana Rito, Hugo Barata e Jean- François Chougnnet.

Equacionando conceitos como *situação* (*situ-ação*), “um momento da vida concreta e deliberadamente construído pela organização coletiva de um ambiente unitário e de um jogo de acontecimentos”¹⁵⁹, *psicogeografia*, *deriva*, *deambulação*, *spatialization*, *spatial-turn* ou *cognitive mapping*¹⁶⁰, o espetador, sujeito enigmático, encarado ora

¹⁵⁸ Esta ideia de ver para lá da visão, da pura visualidade, como que abrindo uma fenda com vista a passar para o “outro” lado (interior), liberto do “demasiadamente exterior”, remete-nos para o momento do corte do olho de Buñuel (*Un chien andalou*, 1928) e para a força (significação) dessa imagem.

¹⁵⁹ Guy Debord citado in *Guy Debord and the Situationist International: Texts and Documents* (Ed. Tom McDonough) (Cambridge: The MIT Press, 2002), 55.

¹⁶⁰ Fredric Jameson, *Postmodernism and Utopia*, in *Utopia Post-Utopia: Configurations of Nature and Culture in Recent Sculpture and Photography* (Cambridge: Mit Press, 1988), 15.

como personagem do conto de Edgar Allan Poe, *The Man in the Crowd*, ora como personificação da *flânerie*, é colocado *em cena* no projeto expositivo *OBSERVADORES – Revelações, Trânsitos e Distâncias*. Em *O espectador Emancipado*, Jacques Rancière analisa o papel do observador perante o objeto teatral expondo que o “paradoxo do espetador” está no âmago da discussão em torno das relações entre o público e a criação artística.

Diz Rancière: “Este paradoxo é simples de formular. Não há teatro sem espetador (ainda que fosse um espetador único e secreto)”.¹⁶¹ Esta afirmação, ainda que deva ser lida à luz da sua intervenção nos estudos sobre teatro e as suas reformas, estende-se por analogia às artes visuais, na medida em que permite considerar o lugar do sujeito/espetador na sua afinidade com o objeto artístico.

Este “ativismo do olhar” reclama e impulsiona o espaço que o próprio Rancière define como “a distância entre o artista e o espetador”, este intervalo no qual a obra de arte, enquanto coisa autónoma, se encontra. É este interstício que se quis explorar aqui através de um projeto específico e concreto: o de “posicionar” em palco, simultaneamente, objetos artísticos que, segundo as suas naturezas variadas e manifestações distintas, fossem “chão” de experimentação para o espetador-observador no que concerne à sua relação com o espaço e os conceitos operante, assim como a todo o processo percetivo (hesitante e intervalado entre estados de atenção e distração) que (d)áí ocorre. A sua inclusão na atual análise prende-se com o facto da nossa intervenção se estabelecer cirurgicamente em torno da apresentação de vídeo (e filme) – instalações específicas, sendo da nossa responsabilidade o desenho e a montagem de obras de artistas como João Onofre, Christian Jankosky, João Maria Gusmão&Pedro Paiva, Bruce Nauman, Tony Oursler, Gordon Matta-Clark, Robert Smithson, Yves Klein, João Penalva, Jerome Bel, Jan Fabre, Miguel Palma, James Turrell, Julian Opie, João Tabarra e Douglas Gordon.

A experiência curatorial e o contacto direto com determinadas obras, enforma uma ampla zona laboratorial, de investigação “direta”, onde o nosso próprio método criativo se expande e se complexifica¹⁶². O diálogo permanente entre estas mesmas imagens em movimento, inquietas e intermitentes, e as pinturas que as fitam, as esculturas que as ombreiam, as fotografias que muitas vezes as sucedem ou as instalações de carácter

¹⁶¹ Jacques Rancière, *O espectador Emancipado* (Lisboa: Orfeu Negro, 2010), 8.

¹⁶² Aliás, esta é uma prática ou um *modus operandi* que acompanha toda a nossa investigação, como já definimos de início.

híbrido que as “dilatam”, define um espaço ensaístico, catalisador e promotor de um observador – espetador, além de “nómada”, comprometido com todo este “ecossistema”. Antes de tudo, *OBSERVADORES* é um percurso realizado através de um conjunto de trabalhos organizados segundo uma linha diretriz criadora de uma visão transversal e multidirecional. Neste sentido, a subdivisão da mostra em momentos distintos tem por objetivo clarificar e tornar mais fluido (e aberto) o trajeto. O espaço do museu apresenta-se, assim, como um palco de revelações, trânsitos e distâncias, onde o confronto acontece e o diálogo se estabelece, permitindo a construção de novos horizontes de acontecimentos. A vídeo-instalação *Off-screen* de Douglas Gordon (instalada estrategicamente) indicia precisamente esta possibilidade: o espetador entra e/ou sai literalmente de *cena*, atravessando uma cortina de cor vermelha que, de forma dramática, o coloca no centro de toda a trama.



Figura 114 e Figura 115. À esquerda Jorge Molder, série *Nox* (1999). À direita Douglas Gordon, série *Blind Stars* (2002).

Cada um dos núcleos expositivos apresenta um conjunto de autores que partilham conceitos coincidentes e preocupações cruzadas (note-se o conjunto vasto de obras que exploram a imagem movente, o dispositivo instalativo e o próprio espaço expositivo), existindo ocasiões para ligações inesperadas ou leituras mais densas e complexas para os espaços vazios, para as faltas e para os excessos, libertos de uma circunscrição geográfica e de uma cronologia específica.

Humanos reúne um conjunto de obras que propõe uma série de questionamentos e reflexões a partir dos quais se procura perspetivar de que forma alguns artistas parecem construir e conceptualizar uma imagem do corpo. A temática da figura proposta pela modernidade do ocidente sempre se desmultiplicou, com as devidas convulsões, em torno da questão da *mimesis*, ora propondo essa figura como uma representação fidedigna do mundo visível, da coisa “real”, e impregnada de um realismo figurativo nascido da observação do natural, ora como construção visionada da realidade, desprendendo o “modelo” da imagem final. No núcleo expositivo *Humanos* os artistas representam um corpo que pode ser político, social ou privado, desde a evocação das figuras fragmentadas de Julião Sarmento, às construções psicológicas de Louise Bourgeois e Tony Oursler (em cuja peça cada espetador é observado e monitorizado pelo restante público através de uma câmara de vigilância colocada no interior de uma das personagens/bonecas), passando pelas experiências quase antropológicas de João Maria Gusmão & Pedro Paiva ou pela construção ficcionada do corpo-imagem de João Onofre.



Figura 116. Tony Oursler, *Judy (Lisbon version)*, 1994.

Em *Conceito Espacial* a obra de Lucio Fontana, “Concetto Spaziale, Attesa”, de 1960, despoleta um pequeno núcleo de obras, que pretende confrontar autores nos quais as preocupações estéticas e formais buscam uma definição para um conceito abrangente de *espaço*. O núcleo *Conceito Espacial* apresenta a instalação *Fargo, Blue* (1967) de James Turrell e a escultura *S41* (1962) de Yves Klein, esta última instalada a par de uma

documentação fotográfica e textual das obras do mesmo autor *Le Vide* (Galeria Iris Clert, Paris, França, 1958) e *Immaterieller Raum* (Museu Haus Lange, Krefeld, Alemanha, 1961), cedências generosas dos *Archives Yves Klein*, Paris. As obras de Yves Klein *S41* e *IKB103* são aqui confrontadas com a documentação fotográfica da exposição *La Spécialisation de la sensibilité à l'état matière première en sensibilité picturale stabilisée*, realizada na Galeria Iris Clert, em 1958, apelidada *Le Vide* (*O Vazio*), onde o artista apresentou o resultado das suas pesquisas sobre o monocromo e as obras imateriais. Já em 1961 realiza, então, no Museu Haus Lange, a sua primeira e única exposição individual organizada em vida num museu, onde apresentou a Sala do “Vazio”.

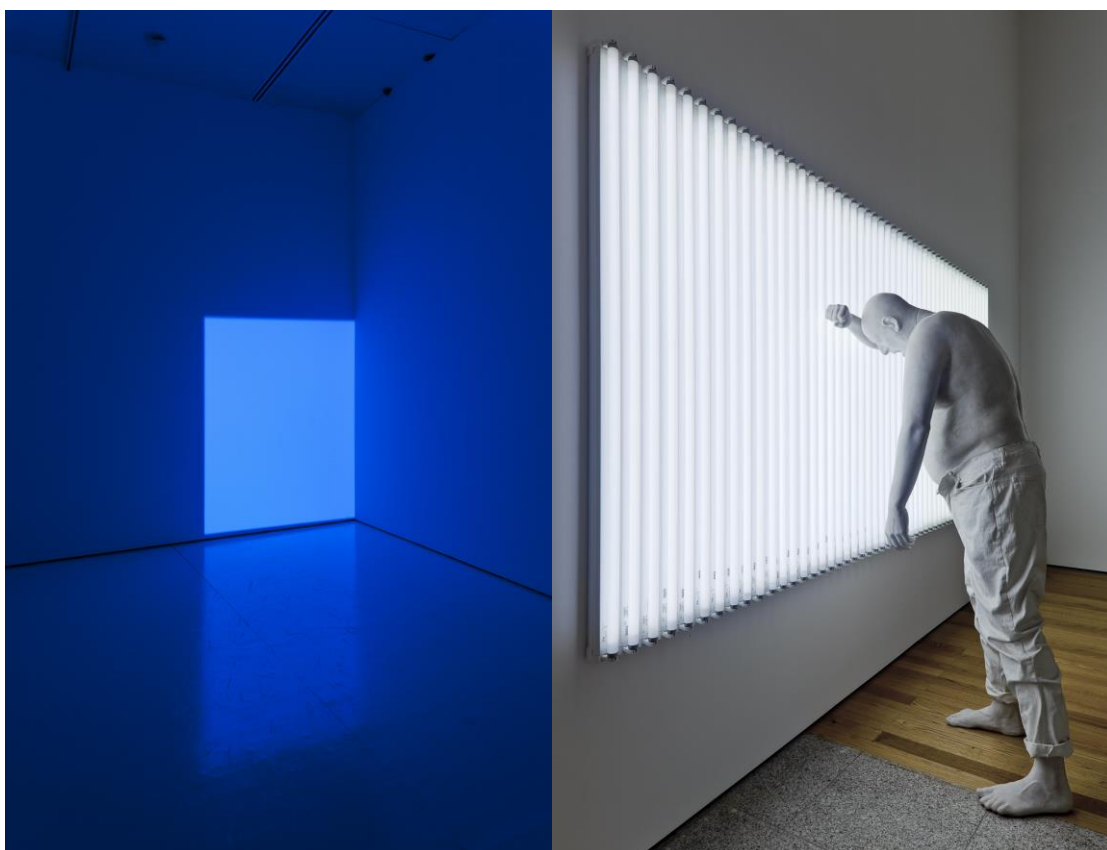


Figura 117 e Figura 118. À esquerda James Turrell, *Fargo, Blue* (1967). À direita Bernardi Roig, *Sound Exercises* (2004). Duas variações em torno da noção de “ecrã”.

Os artistas presentes neste momento refletem acerca do espaço considerado como exploração pictural da superfície plana e ilusionista do quadro, o espaço, ele próprio, enquanto matéria sensível e definidora da postura do espectador ou o espaço como simulação e limite físico da percepção; a definição de Hegel de “noite do Mundo”, a experiência do puro “eu”, na qual para o pensador alemão o ser humano é «esta noite, este nada vazio que contém tudo na sua simplicidade, uma riqueza interminável de muitas representações, imagens, nenhuma das quais lhe pertence, ou que não são presentes» pode ser um início de leitura deste núcleo temático intitulado **Paisagem Negra**. A pintura de Max Ernst, *Paysage Noir (Paisagem Negra)*, de 1932, sublinha este caráter abissico da confrontação do Eu consigo próprio que se transforma em energia de criação e que se exorcisa na produção das artes. Do advento do génio artístico proposto pelo romantismo alemão, passando pela Revolução Industrial, atravessando os escritos de Nietzsche assim como as teorias de Freud e Einstein, a arte sempre sugeriu uma espécie de intuição metafísica contribuindo com novas posturas. Este núcleo expositivo investiga de que forma alguns artistas exploram uma dimensão que extravasa o vulgar do mundo visível, elegendo um cenário que parece mover-se no espaço entre as coisas, indiscernível e inominável. A urdidura escultórica e cristológica de Jean-Jacques Lebel, as presenças de leveza possante de Rui Chafes ou a pintura nebulosa e etérea de Michael Biberstein são alguns exemplos destas noções.

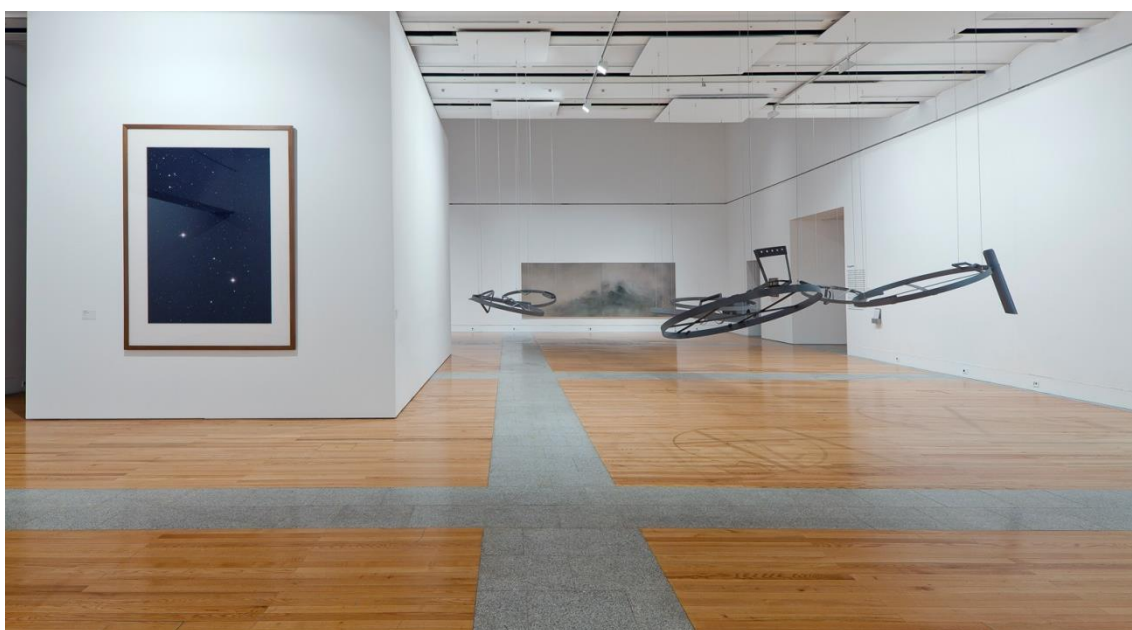


Figura 119. Vista da exposição *Observadores*. Destaque para a obra *Perder a alma* (1998) de Rui Chafes à direita. À esquerda Thomas Ruff, *Sterne 1h 55m - 30°* (1989).

Em *Do Quotidiano*, a cidade pode ser encarada como um laboratório, um espaço comum, composto de diversos fragmentos que se desdobram numa leitura transversal da vida social, no qual se arquitetam as imagens, os gestos, as atitudes e as linguagens que organizam o dia a dia. Acentuando narrativas abertas, memórias pessoais ou coletivas e identidades construídas, neste núcleo da exposição pretende-se apresentar e fazer dialogar uma série de artistas que refletem um conjunto de transformações, apropriações e intervenções que, através de uma reflexão sobre o espaço urbano e o quotidiano, constroem várias dimensões críticas e políticas. Confrontando a noção de cidade/exterior com o próprio espaço museológico e as suas restrições enquanto espaço “interior”, as obras aqui apresentadas sublinham uma agitação que emprega diversas inclinações autorais, empregando discursos que vão da apropriação à citação, da ironia à derisão. A bélica crítica cultural e política da obra de Miguel Palma, a subversão antipictórica da cultura de massas de Jacques Villeglé ou os relicários tecnológicos de Ashley Bickerton são alguns exemplos que redimensionam a cidade como palco e perspectivam, por consequência, o mundo como objeto manipulável e finito; no seu livro *Object to Be Destroyed (Objeto para Ser Destruído, 2000)*, Pamela M. Lee investiga a obra do artista americano Gordon Matta-Clark, definindo-o como de grande importância para o panorama artístico na década de 1970, autor de “transformações escultóricas da arquitetura”, projetos que exaltavam também o fragmento, a fotografia e o filme documental.

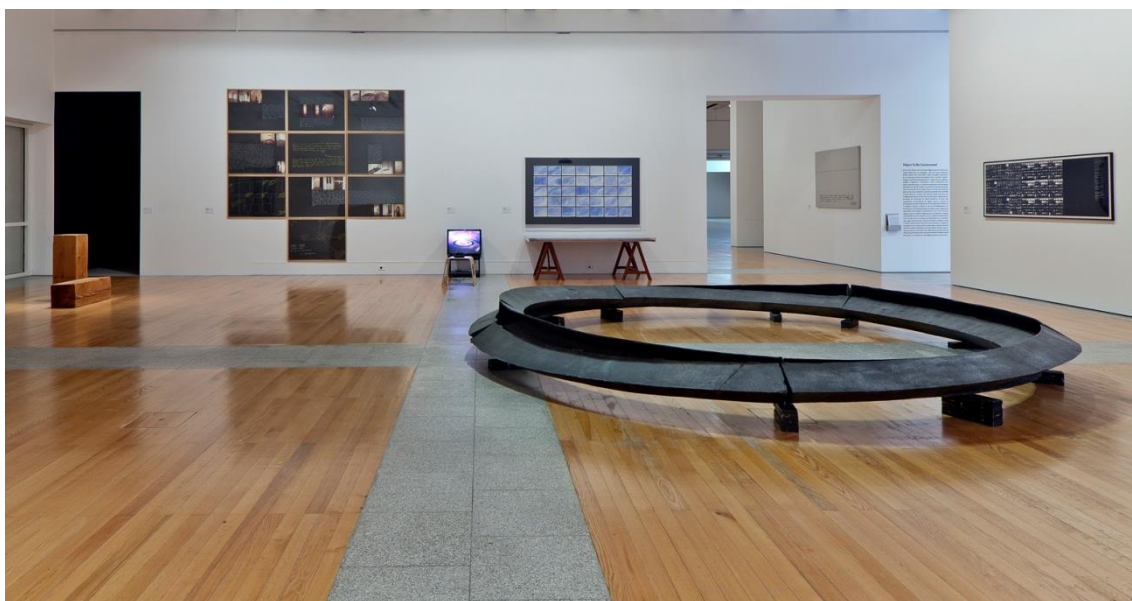


Figura 120. Vista da exposição *Observadores*. Obras de Carl Andre, Vito Acconci, Fernando Calhau, Robert Smithson e Ernesto de Sousa. Destaque para a obra de Bruce Nauman *Smoke Rings* (1980).

Em *Objeto Para Ser Construído*, problematiza-se um eixo de referência determinante que se desenha a partir da experiência da arte Dada e da Arte Pop, para sintetizar uma visão da escultura que opera na configuração do gesto, do movimento e da tensão, repensando os processos de construção do objeto-escultura. A partir das experiências revolucionárias do espaço neutro e aberto na percepção da escultura minimalista no início dos anos de 1960, as instituições artísticas recebem os ecos do Pós-Minimalismo, da Arte Povera, e do conceptualismo. Este objeto possui agora uma capacidade fantasmagórica, performativa e, por vezes, efêmera, capaz de abolir os limites impostos pela irresolução do espaço, confrontando-se com a arquitetura ou o urbanismo.



Figura 121. Vista da exposição *Observadores*. Obras de Pedro Cabrita Reis, Damien Deroubaix, Anselm Kiefer. Destaque para a obra de Christian Boltansky *364 Suisses Morts* (1990).

Desenhando uma linha que nunca se consegue perfeitamente clara, caracterizada pelos encurvamentos autorais diversos presentes nesta coleção, o núcleo *Objeto Para Ser Construído* procura evidenciar um grupo de artistas que estão na origem desta transformação da escultura, de Marcel Duchamp, com a obra *Boîte en Valise*, passando pelas respostas conotadas com o Minimalismo de Carl Andre ou Phillip King, desembocando nos processos desmaterializantes de Mario Merz e Alighiero Boetti, ou no silêncio e austeridade com Pedro Cabrita Reis; a performance, surgida no seio das

artes plásticas, será definida por diversos autores como a consequência lógica das assemblages e das instalações ambientais. Esta formulação de correlações elege os espaços onde é apresentada a arte plástica para construir um novo lugar, mais informal e, por isso, de tendência coletiva, que parece contrariar a rigidez dos termos e parâmetros que separam por vezes as diversas áreas artísticas.

Nalguns destes casos suscitam-se campos incertos para definições conceituais que impulsionam um vasto campo de intercâmbios interdisciplinares. Jacques Rancière, em *Malaise dans l'esthétique* (2004), aponta claramente para este paradigma, o da experiência coletiva (ou plural) do espaço e do tempo, na coalescência das várias expressões artísticas, dos vários territórios, agora transitáveis, que se estabelecem no seio da criação e estéticas contemporâneas.

As práticas da arte *in situ*, o deslocamento do filme nas formas espaciais da instalação museológica, as formas contemporâneas da espacialização da música ou as práticas correntes de teatro e dança, estão em torno de um mesmo significado: a especificidade de instrumentos, materiais ou dispositivos nas diversas artes, na convergência para uma mesma idéia e prática da arte como forma de ocupar um lugar no qual se redistribuem as relações entre os corpos, as imagens, os espaços e os tempos.¹⁶³

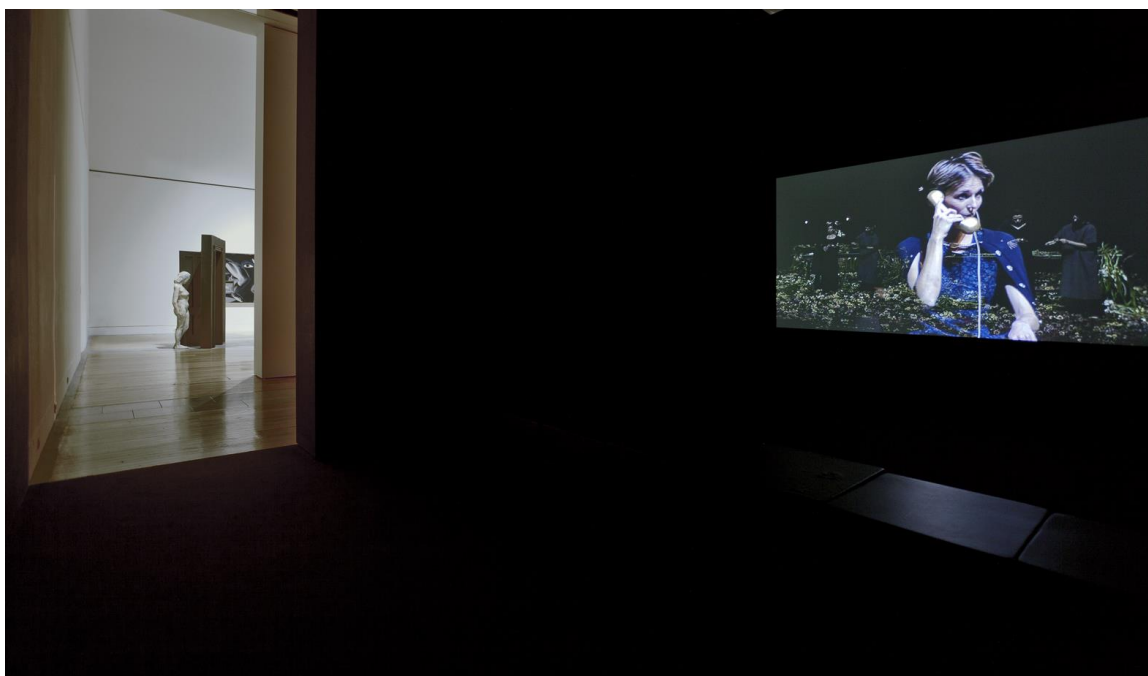


Figura 122. Jan Fabre, registo videográfico de *Requiem for a Metamorphosis* (2007).

¹⁶³ Jacques Rancière, *Malaise dans l'esthétique* (Paris: Galilée, 2004), 34.

Em *The Show Must Go On*, são apresentadas obras de artistas que, utilizando a pintura, a escultura o vídeo e a instalação, transportam para o seu trabalho uma certa noção cénica que demonstra esta tensão criativa, solicitando que o observador se comprometa fisicamente com a obra, como é o caso de Douglas Gordon, explorando os mecanismos da performance apresentada em palco, no caso do coreógrafo Jerome Bel, ou mesmo na conceção do espetáculo operático e teatral com Jan Fabre.



Figura 123. Douglas Gordon, *Off-Screen*, 1998.

2. PLAYGROUND: Dispositivos de (in)visibilidade

A analogia entre a experiência de visualização e percepção da imagem em movimento no dispositivo da vídeo-instalação e o conceito de *flânerie* associado ao “efeito vitrine” parece-nos mais eficaz quando a obra exige literal e efetivamente um espetador movente, quer na multiplicidade de ecrãs ou projeções que integre (*spatial montage*

segundo Manovich), quer na construção de arquiteturas que obriguem a um trajeto específico. Um espectador em trânsito (*travelling*, na linha de *Paini*), necessariamente móvel, encontra-se assim no foco de um espaço hibridizado, eminentemente paradoxal (e que deambula ele próprio na sua definição particular), entre a ideia de passividade e mobilidade (*pause* e *play*), possibilitando uma espécie de edição em tempo real (e em *loop*)¹⁶⁴. Ora, a autonomia e a circulação do espectador no espaço museológico ou galerístico têm vindo a ser teorizadas enquanto estratégias resultantes do legado minimalista (na sua aproximação fenomenológica/cinestésica à obra), da exploração da noção de *processo* e da crítica institucional a partir da década de 1960.

A vídeo-instalação (ou filme-instalação), resultante destas experiências expositivas, vem destabilizar as relações convencionais com o ecrã cinemático (e com as imagens moventes), diluindo as fronteiras entre o real e o virtual e produzindo uma espécie de “efeito duplo”, precisamente entre a virtualidade do representado e a materialidade do dispositivo. O espectador está simultaneamente “aqui” e “ali”, ora no presente (“agora”) ora no passado (“lá”). De facto, a lógica inerente à criação e produção de várias vídeo-instalações recusa uma construção (narrativa) linear e convencional, admitindo à partida que o vídeo/filme não supõe uma visualização na íntegra.

A duração da experiência perceptiva e sensitiva torna-se conceito estruturante da obra. Deste modo, identificamos **quatro paradigmas operantes**: primeiro, a (longa) duração do vídeo/filme, ou a sua possibilidade combinatória de múltiplos pontos de vista, que impossibilita a sua visualização na totalidade (*24 Hour Psycho*, de Douglas Gordon, *Win, Place or Show*, de Stan Douglas ou *The Third Memory* de Pierre Huyghe); segundo, a utilização de múltiplos ecrãs que exigem a deambulação do espectador no espaço expositivo, de modo a apreender todo o dispositivo (*D'est*, de Chantal Ackerman ou *Electric Earth*, de Doug Aitken); terceiro, a apresentação do vídeo/filme em loop (como conceito e como elemento técnico), acentuando a noção de “aqui e agora” da ação, na repetição contínua da mesma; quarto, obras que privilegiam uma certa composição a-narrativa, a-linear na construção de relações espaço-temporais intermitentes e intervaladas. Nesse ponto, aproximamo-nos daquilo a que Jean-

¹⁶⁴ Trata-se de um modo televisual/televisivo de conceber o mundo: prática fragmentária, múltipla, planos curtos, planos fechados, um modelo de perceção absolutamente diferente da proporcionada pela montagem cinematográfica convencional. De espectador imóvel e coletivo, cativo dentro da sala de cinema, o observador de uma instalação contemporânea torna-se então um *flanêur*, móvel e solitário.

Christophe Royoux denomina de “cinema da imobilidade”¹⁶⁵, não se referindo à (i)mobilidade do espectador, mas antes à aparente fixidez ou “vazio de movimento” da imagem, onde a ação (e a narrativa) prevê-se nula (*Merce Cunningham performs Stillness in three movements to John Cage's composition 4'33"*, de Tacita Dean que analisamos mais à frente).

Na composição de uma ficção ou de uma narrativa (em termos cinematográficos) o tempo é contraído com vista à construção de uma sequência lógica e consequente, (continuidade) de modo a absorver o espectador (abstraindo-o do contexto circundante) e a possibilitar uma identificação mais direta com a trama e as personagens representadas. O cinema expandido (*expanded cinema* ou *synaesthetic cinema*)¹⁶⁶, por sua vez (e em oposição ao cinema narrativo e na linha do *cinema de atrações*), adota uma posição estruturalista na relação com o processo constitutivo do filme, focando-se (e manipulando) em elementos técnicos e próprios da linguagem cinematográfica (*loop*, *slow-motion*, *close-up*, por exemplo) aliada aos dispositivos de projeção, resultando num “revelar” ao espectador do próprio espaço envolvente (real) e dos vários tempos a “acontecer” (tempo vivido).

Crucial para a compreensão do tempo no cinema expandido é a noção de “duração”, um termo que implica uma consciência subjetiva da passagem do tempo, uma continuidade de atenção que “pertence” ao espectador - a experiência da passagem do tempo dentro de uma condição da presença real, não ilusória. Então, onde a narrativa cinematográfica constrói um mundo ilusório que conduz o espectador através de uma pré-concebida e altamente comprimida estruturada de causa e efeito na direção de uma conclusão inevitável, o filme estruturalista permite que esta construção possa ocorrer dentro de experiência vivida pela espectador.¹⁶⁷

¹⁶⁵ Jean-Christophe Royoux, *All Around the World*, Art Press (October 2001), 39.

¹⁶⁶ A ideia de “cinema expandido” surge originalmente no manifesto *Culture: Intercom and Expanded Cinema, a proposal and manifesto* (1965) por Stan VanDerBeek mas é Gene Youngblood que aprofunda o conceito e o torna operativo no seio da reflexão e prática artística. Veja-se quando este afirma: “Quando dizemos cinema expandido, queremos realmente dizer consciência expandida. O cinema expandido não é um filme sequer: tal como a vida, é um processo de tornar-se (becoming), de ser, a vontade repetida e histórica do homem para manifestar a sua consciência fora da sua mente, diante dos seus olhos. Já não é possível especializarmo-nos numa única disciplina e esperar sinceramente conseguir expressar uma imagem clara das nossas relações com o meio envolvente. Isto é especialmente verdade no caso da rede intermedia do cinema e da televisão, que agora funciona nada menos como o sistema nervoso da humanidade”. Gene Youngblood, *Expanded Cinema* (New York: Dutton, 1970), 41.

¹⁶⁷ Malcolm Le Grice, *Time and the Spectator in the Experience of Expanded Cinema*, in *Expanded Cinema: Art, Performance, Film* (London: Tate, 2011), 160.

A experiência da duração e da passagem do tempo acontece na descontinuidade e na não-linearidade inerentes às propostas ditas “expandidas” e em “**campo aberto**”. As vanguardas históricas das décadas de 1910 e 1920 (e depois o cinema experimental e estruturalista das décadas de 1950 e 1960) inauguram este desejo corrosivo de desmantelamento ou desvelamento: da materialidade do suporte fotoquímico, do processo de montagem e da própria plasticidade da imagem movente.

O cinema de vanguarda subverte as convenções cinematográficas, ao explorar o *medium* nas suas especificidades e propriedades, criando através deste procedimento, a “sua história”, distinta do cinema clássico (ou narrativo/ficcional). Os elementos que configuram a “corporalidade/fisicidade” do filme, como a película, a câmara, o projetor ou o ecrã, são explorados segundo parâmetros espaciais e temporais específicos. O tempo na imagem (em movimento) reporta-se à captação, à edição e à pós-produção. A esta equação acrescentamos outras parcelas: o tempo diegético (ou cinematográfico), o tempo de duração e a imagem-tempo, numa relação continuada (e complexa) entre tempo real e tempo representado. Assim, o tempo real (ou **tempo vivido**) é conjuntamente o passado, o presente e o futuro, ou seja, a transtemporalidade (tempos múltiplos, individuais e coletivos) e o instante em simultâneo. Ao criar uma imagem movente, o tempo representado é efetivado através de formas específicas de construção da narrativa visual. O real, o representado e o ficcional são trabalhados segundo uma perspetiva não coincidente, dilatando associações e leituras plurais. O tempo diegético¹⁶⁸ (ou cinematográfico) existe na temporalidade representada e na relação (sequencial ou não) entre fotogramas (ou nos hiatos entre imagem, texto, som): sequência de planos, duração de cada plano e intervalo entre estes.

Falamos pois do tempo de duração: do tempo como componente da linguagem cinematográfica que atravessa todas as decisões a nível de captação da imagem e da sua plasticidade a nível da edição. A imagem-tempo deleuziana integra esta descrição temporal, associando o tempo presente, a memória, o real, o virtual, o visual, o sonoro, o silêncio, o vazio: o plano não regista o movimento mas antes o tempo que o revela, tornando o tempo visível, perceptível, na medida em que se torna o alicerce (fundamento) da imagem.

¹⁶⁸ O tempo diegético ou cinematográfico permite a relação entre o vivido, a representação e a ficção.

Na tentativa de reconstruir a genealogia do termo **dispositivo**, Giorgio Agamben afirma, “apelido de dispositivo qualquer coisa que, de uma forma ou de outra, tem a capacidade de capturar, orientar, determinar, intercetar, modelar, controlar e garantir as ações, comportamentos, opiniões e discursos dos seres vivos (...) uma máquina que produz subjetividades.”¹⁶⁹, sublinhando a relação intrínseca que conecta cada dispositivo à produção de um tipo específico de conceito. A sua utilização (associada à teoria do cinema) surge articulada à mecânica da aparição da imagem cinematográfica, no contexto institucional e convencional das salas de exibição: a tecnologia da projeção, o posicionamento do espectador em relação ao ecrã, a sua imobilidade e consequente “afundamento” na imagem - concorrendo para tal, e também, a montagem, na medida em que esta possibilita uma “sensação” de continuidade narrativa e ilusão de plenitude. A lógica da projeção reside no princípio de imergência do espectador no “âmago” da imagem, de “transferência” do observador para o contexto imagético e verossímil que se desenha na superfície do ecrã. A aparente invisibilidade do aparato técnico do dispositivo torna-se consequência deste ecrã *quasi-quadro* ou *quasi-janela* que, estrategicamente, apela a um espectador contemplativo, pouco interessado no “contracampo/fora-de-campo” circundante. Pelo contrário, a vídeo-instalação enfatiza os mecanismos inerentes à sua construção e exposição, tornando-os visíveis e presentes (na sua especificidade) no próprio processo perceptivo e vivencial do espectador. A vídeo-instalação apresenta-se assim, segundo formas distintas, evidenciando diferentes modalidades de funcionamento que constituem os seus processos de construção de novas temporalidades.

A experiência do espectador com a imagem e, mais especificamente, com a imagem projetada, atravessa uma *quasi*-indistinção de corpos – entre o corpo do observador e o corpo-imagem projetado – na promoção de uma espécie de *deslocamentos* sucessivos entre estes dois pólos. Um possível “corpo a corpo” com as imagens coloca o espectador no centro de um exercício intermitente, que oscila entre momentos de trânsitos, revelações e distâncias, onde o **toque** parece iminente. É este *deslocamento* (ou *descolamento*), que potencia um novo espectador, restituído das suas qualidades cinestésicas, criando, juntamente com as imagens, modalidades temporais e espaciais múltiplas.

¹⁶⁹ Giorgio Agamben, *Qu'est-ce qu'un dispositif?* (Paris: Rivages poche, 2007), 25.

O espectador, sem as coordenadas lineares de um dispositivo convencional, não sabe onde se instalar ou o que fazer, não sabe se deve permanecer no recinto na tentativa de encontrar ligações entre os elementos oferecidos pelo artista ou se deve apenas circular livremente entre as imagens e sons. Assistimos e experienciamos modos de aparição e (des)aparição da imagem (a sua fragilidade e instabilidade) Estas são obras criadas dentro de um regime de variações e durações que propõem um universo incerto a ser negociado.

2.1. Aparições: espectros do passado e do presente

Em *Entre a Imagem Estática e a Imagem em Movimento*¹⁷⁰, Chrissie Iles examina a imagem projetada e a possibilidade de construção de estruturas cognoscentes, reivindicando uma nova espacialidade e uma inédita relação com o sujeito-observador. As décadas de 1960 e 1970 inauguram uma outra linguagem de representação, centrada na projeção da imagem, com a qual os artistas, através do filme, de diapositivos ou vídeo, transformam o paradigma do espaço físico, agora mergulhado nas práticas minimalistas que envolvem o espectador num campo percetivo alargado ao espaço arquitetónico da galeria ou museu, onde o seu próprio corpo fixa as coordenadas.

Estamos perante um caso de múltiplo hibridismo¹⁷¹, que questiona o tempo, o espaço e o corpo, sendo o espectador o mediador das várias relações que se irão instituir. No espaço branco da galeria, agora obscurecida, o espectador é impelido a abandonar a ilusão do retângulo cinematográfico, participando da instalação, movimentando-se, descobrindo e originando diferentes pontos de vista, desconstruindo a frontalidade ortodoxa do palco teatral e centrando-se nos mecanismos físicos do dispositivo: o cone de luz como solução escultórica, a superfície do ecrã, a imagem projetada, estática ou em movimento, única ou múltipla, ou seja, o espaço tridimensional onde todos estes elementos se encontram. Esta transferência de “instabilidade” para o corpo do espectador aproxima-o dos movimentos da própria câmara e, em alguns casos, dos corpos dos

¹⁷⁰ Chrissie Iles, *Into the Light – A Imagem Projetada na Arte Americana 1964-1977* (Lisboa: Edições Centro Cultural de Belém, 2005).

¹⁷¹ “Os artistas que trabalharam com a imagem projetada mudaram as coordenadas deste campo de perceção, do espaço arquitetónico iluminado da galeria para o espaço escuro e carregado de fantasia do cinema. Neste espaço híbrido, entre o cubo branco e a caixa preta, cada modelo de espaço informava e modificava as características do outro.”, Ibid, 5.

atores, bailarinos ou performers, cujos movimentos são registados pela objetiva, numa sequência de planos e enquadramentos variados que, no todo, conferem uma certa “tridimensionalidade” à imagem. A natureza das operações artísticas que ocorrem no espaço da galeria progridem no sentido de uma recusa da perspectiva frontal da *camera obscura*, concebendo um espaço descontínuo e múltiplo, e fazendo coexistir linguagens e discursos “polifónicos”, numa junção de múltiplas “vozes”: artes plásticas, artes de palco, música e imagem fílmica, videográfica ou fotográfica.

O filme “expõe-se”, exibindo-se em *loop* nas instalações e, inversamente, a pintura e escultura são exibidas nos museus como sequências que buscam os princípios da montagem, iluminação e ritmos de aparição herdados da esfera audiovisual contemporânea. Esta aparente inversão foi auxiliada pelo projetor de imagem e a tela juntos num pequeno dispositivo.¹⁷²

A composição, então, de um espaço tridimensional aliado ao ecrã, pode amplificar a experiência percetiva e relacional do espetador, que organiza, assim, os seus trajetos e as suas distâncias (como já vimos anteriormente). A vídeo-instalação relaciona duas linguagens, a cinemática e a performativa, inaugurando um novo paradigma do olhar e que posta em cena o corpo de um espetador movente e ativo na condução do seu próprio processo percetivo. Como já expusemos, esta fusão cria um novo espaço multidimensional e descontínuo: estando o corpo do espetador em relação direta com o dispositivo, logo em tempo real (tempo vivido) e em confronto com os tempos virtuais das imagens projetadas (contacto físico *versus* o contacto virtual, o corpo-físico e o corpo-virtual), num jogo intervalado entre presença e ausência, atenção e distração, em suma, entre processos de mediação.

¹⁷² Dominique Païni, *Projection: le beau souci d'un siècle*, in *Prolifération des écrans / Proliferation of Screens* (Ed. Louise Poissant e Pierre Tremblay) (Québec: Presses de l'Université du Québec, 2008), 302.

No seguimento das manifestações inaugurais do cinema, no início do Século XIX, o teatro assistiu a algumas transmutações no seu âmago, associadas às novas tecnologias e ao nascimento de um novo *medium*: uma nova significação do tempo e do espaço fora incorporada. Segundo Peter Brook¹⁷³ o teatro define-se através da existência de três elementos fundadores: um palco (espaço tridimensional), o corpo (ator) e o espetador (audiência/público) que têm obrigatoriamente de convergir ao mesmo tempo, no mesmo espaço, e partilhar o “mesmo presente”. O cinema, o filme, por sua vez, tem a sua essência localizada num passado (a ação já aconteceu, é passado, logo não corresponde ao “aqui” e “agora” do espetador), manifestando a “ausência de uma presença”: a imagem é a ausência do corpo-carne-matéria.

Ora, o dispositivo tridimensional de uma vídeo-instalação “devolve” a essas imagens um “presente”, na medida em que o palco (da instalação) congrega e faz dialogar o corpo-imagem (virtual) com o corpo-carne-matéria (real) do espetador num novo espaço físico, fundindo passado e presente, real e ficcional: observamos a criação de um corpo-híbrido/intermedial (entre a ausência e a presença), um espaço híbrido/intermedial (entre o espaço bidimensional da imagem e o espaço tridimensional do dispositivo instalativo) e um tempo-híbrido/intermedial (entre o passado da imagem e o presente do corpo do espetador).

A operatividade dos dispositivos subjacentes a toda uma linguagem cinematográfica é potencialmente subvertida, na alteração de paradigmas e de mecanismos percetivos.

A esfera programática instaurada pela vídeo-arte não se apresenta unicamente, como refere Anne-Marie Duguet, enquanto uma transição, ou reconfiguração histórica entre os dispositivos e as funcionalidades da representação predominantes depois da Renascença. Antes, apresenta-se como um território singular de experimentação, no qual se influem contaminações e mutações, assumindo-se enquanto charneira crítica na fundamentação de uma multiplicidade de modelos. O vídeo equaciona, na sua génese, um processo constante de mediação, sobre os mecanismos originários do cinema, da fotografia ou da pintura, como aponta Duguet:

O vídeo é o último meio de reprodução que recupera assim toda uma história de representações, num contexto em que as práticas artísticas se movimentam através de

¹⁷³ Peter BROOK, *O Espaço Vazio* (Lisboa: Orféu Negro, 2010).

hibridações múltiplas e de confrontações, que ultrapassam largamente os limites territoriais de cada arte para colocar em causa os limites da própria arte”.¹⁷⁴

O ecrã-*parergon* é, simultaneamente, uma janela virtual e uma entidade material - “pura presença física”¹⁷⁵, na medida em que qualquer superfície pode tornar-se ecrã e ser metamorfoseada noutra realidade, de acordo com a natureza da imagem nela projetada. Ao experienciar um espaço tridimensional “aberto” (espaço real), o espetador movente quebra a frontalidade e a rigidez da “quarta parede”, construindo um outro (seu) palco, um outro (seu) “chão”. A constante transfiguração do corpo e das suas movimentações no espaço instalativo permitem um reequacionar continuado de todos os elementos implicados no dispositivo (em particular do ecrã ou ecrãs).

A distância do corpo à superfície do ecrã, assim como a perspetiva, podem alterar significativamente a perceção, leitura e apreensão da imagem, adensando ou não, a materialidade da superfície onde ocorre a projeção. No entanto, comparativamente à experiência física (e sensorial) no seio de um dispositivo/espaço instalativo, as possibilidades cinestésicas são limitadas quando diantes do “retângulo de projeção”.

Por sua vez, a experiência da imagem projetada possibilita ao espetador um nível de perceção (do corpo, do movimento, do tempo) que, por exemplo, uma performance ou uma peça teatral ao vivo não permitem, oferecendo uma sucessão de paisagens ilimitadas, múltiplas, amplificadas, sobrepostas e inacabadas.

Jean-Louis Baudry¹⁷⁶ introduz o conceito de **dispositivo** no que concerne à experiência cinematográfica, entendendo-o como uma correspondência entre uma tecnologia e um discurso/linguagem e colocando o ecrã, componente operante de toda essa construção, no centro da discussão. Baudry associa o mecanismo ótico e técnico do cinema à representação/construção perspética da Renascença, que lhe serviu de modelo, relação esta, expressa, por exemplo, nas dimensões e no formato do ecrã de projeção, que coloca em evidência a relação “entre a altura e a largura, calculadas a partir de uma proporção média retirada da pintura de cavalete”.¹⁷⁷

¹⁷⁴ Anne-Marie Duguet, *Déjouer l'Image: Créations Électroniques et Numériques* (Paris: Éditions Jacqueline Chambon, 2002), 23.

¹⁷⁵ Rosalind Krauss citada por Chrissie ILES, op.cit, p.9

¹⁷⁶ Jean-Louis Baudry, *Ideological Effects of the Basic Cinematographic Apparatus*, in, *Movie and Methods* (Ed. Bill Nichols) (Berkeley: University of California Press, 1985), 531–542.

¹⁷⁷ Jean-Louis Baudry, *L'Effet Cinema* (Paris: Albatros, 1978), 23.

Ora, o ecrã circunscrito pela obscuridade da sala potencia a eficiência do dispositivo num espaço de circulação nula. Em *Le dispositif: Approches métapsychologiques de l'impression de réalité*, e partindo do texto clássico da alegoria da caverna de Platão, Baudry considera a imobilidade dos prisioneiros-espetadores e a sua relação com as sombras-imagens e o ecrã-parede, “uma metáfora de ordem ótica, uma construção ótica que anuncia termo a termo o dispositivo cinematográfico”.¹⁷⁸

Tom Gunning aponta os espetáculos de *Phantasmagoria*¹⁷⁹ como estando em sintonia com o pensamento de Baudry, relativamente à mecânica do dispositivo cinematográfico: posição fixa do espectador e efeito de imersão total, sem no entanto observarem o seu propósito ideológico, devido ao efeito suscitado pela mobilidade do projetor (resultando na mobilidade das imagens). A impressão de movimento rápido, produzida pela ampliação da imagem, provocava uma sensação potente mas contraditória.

A ilusão de movimento, característica destas operações espectrais, enquanto efeito visual, será permanentemente evocada no cinema de atrações¹⁸⁰, na confrontação direta entre o ecrã e o espetador, agora “dividido, desestabilizado, que embora sendo afetado tanto no plano físico como emocional, permanece racionalmente consciente da irreabilidade das suas sensações”.¹⁸¹

Convencionalmente, as projeções têm lugar num ambiente obscurecido, concretizando uma espécie de “eclipse do espaço”, ao mesmo tempo que a superfície onde a imagem é projetada, por seu lado, “abre”, desvelando um lugar “outro” (porque ficcional), como propõe Roland Barthes, quando discorre sobre a experiência do cinema.

O cone dançante que perfura a escuridão do teatro como um raio laser. Este feixe transforma-se de acordo com o movimento rotativo das suas partículas... Voltamos a cara na direção dos traços de uma vibração brilhante, cujo impulso imperioso roça a parte de

¹⁷⁸ Jean-Louis Baudry, *Le dispositif: Approches métapsychologiques de l'impression de réalité*, in *Ibidem*, 28.

¹⁷⁹ O fenómeno da *Phantasmagoria*: uma série de sessões de projeção de imagem, criadas por Etienne-Gaspard Robertson em Paris (finais do séc. XVIII), explora a natureza da sombra e da ilusão, mas acima de tudo no papel da sombra e da luz na revelação e na criação do espaço. Pensar o espaço como uma transição entre o tangível e o virtual significa equacionar os aspetos mais básicos da perceção, da cognição e também do movimento.

¹⁸⁰ Na continuidade da genealogia do regime de visualização, inaugurado pela janela albertiana (*ecrã clássico*), o *ecrã dinâmico*, de que fala Manovich, diferencia-se pelo movimento das suas imagens, disseminadas pelas investidas das projeções ilusionistas da *phantasmagoria* e mais tarde pelo cinema primitivo.

¹⁸¹ Tom Gunning, *The Long and Short of it: Centuries of Projecting Shadows, from Natural Magic to the Avant-Garde*, in *Art of Projection* (Berlin: Hatje Cantz Verlag, 2009), 23.

trás da nossa cabeça... Como nas experiências hipnóticas do passado, ficamos deliciados com esta superfície brilhante, imóvel e dançante, sem sequer a confrontar diretamente. Este feixe de luz parece ter um pequeno buraco de fechadura para deixar passar o nosso olhar espantado.¹⁸²

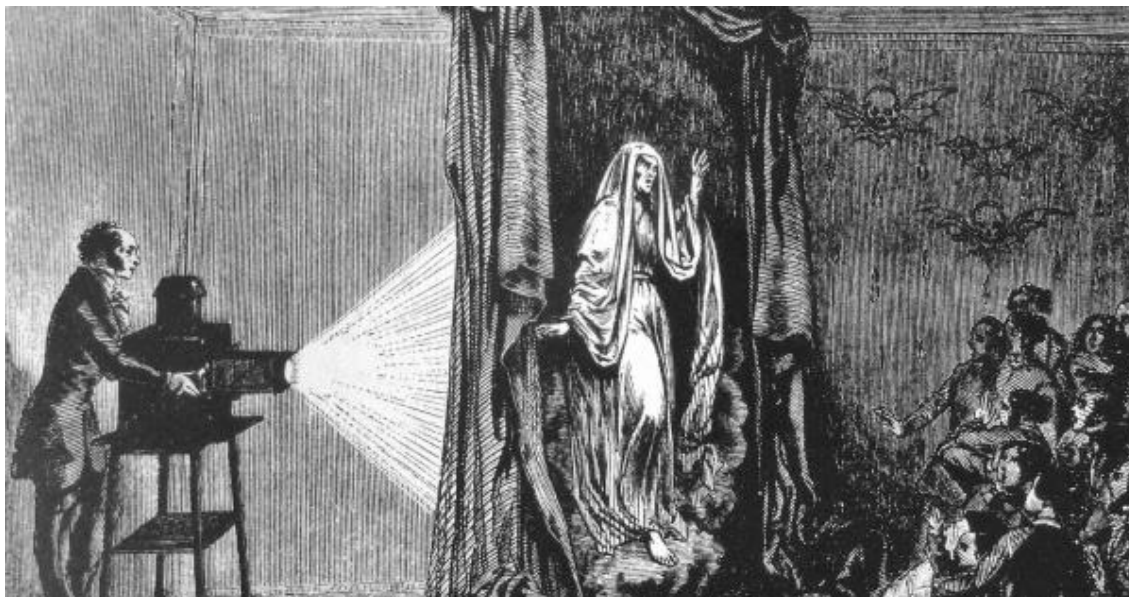


Figura 124. Sessão de *Phantasmagoria* de Étienne-Gaspard Robertson, finais do séc. XVIII.

2.2. Vídeo- instalação: Entre o palco e o ecrã

O ecrã-quadro é compreendido enquanto campo de ilusão e de simulacro, de pura construção e colisão entre a luz, a sombra e a superfície que recebe a imagem projetada. Neste, e na sua essência, o tempo da imagem pode ser interrompido, suspenso, revertido, acelerado, ou oscilar entre passado e futuro, presente e passado.

No entanto, o tempo do corpo do espetador nunca coincide com o tempo das imagens em movimento, com o tempo do corpo cinematográfico (*diegesis*), ampliando, este lapso temporal e espacial entre o espetador e as imagens projetadas, o caráter ilusório da experiência do cinema (a continuidade de que já falámos). Olhar atravessadamente pela objetiva permite pontos de vista distintos sobre um mesmo corpo, um mesmo objeto, autorizando o espetador a penetrar no espaço do ator de forma discreta e a um nível

¹⁸² Roland Barthes, cit. por Chrissie Iles, op.cit, 18. O espanto e a hipnose são comentados por Raymond Bellour em *Le corps du cinema, hypnoses, émotions, animalités* (Paris: P.O.L Éditeur, 2009).

cognitivo (e não físico). Christian Metz¹⁸³ refere que o cinema requer precisamente um espetador silencioso e estático (ao contrário do espetador movente de uma vídeo-instalação): um espetador *voyeur* por oposição ao espetador *flâneur*. Como Metz expõe, existe sempre uma relação unilateral entre o espetador e o ator, ou seja, durante a projeção do filme o espetador está presente e consciente da imagem do ator (ausente e sem contacto com o espetador) enquanto que durante a captação das imagens, o ator está presente, desempenhando a sua performance, denotando, por seu lado, a ausência do espetador.

Por sua vez (e porque a vídeo-instalação associa o palco teatral – e a performatividade – ao ecrã cinematográfico e ao objeto) o corpo presente do performer, do ator em palco, estabelece uma outra relação com o público: o corpo-carne ou o corpo-matéria enuncia uma correspondência/transferência mais direta e essencial entre os intervenientes. No teatro dito ortodoxo, os atores situam-se no palco, balizando uma distância entre os seus corpos e os corpos dos espectadores (sentados), observando a peça de frente. Com o surgir da prática da performance, esta frontalidade foi sendo fraturada (como já vimos), com os artistas a determinarem, em certos casos, um processo de total envolvimento do público, (des)locando para este a primazia da ação.

Consequentemente, o espetador experiencia a mesma temporalidade e espacialidade da ação com o performer, o “aqui” e o “agora”, conscientes um do outro, identificando ambos as coordenadas.

O *happening*, a performance e as ações concertadas entre interlocutores de diferentes disciplinas artísticas atraem para o centro do palco/installação o corpo performativo do espetador, que se desloca, interage com esculturas, movimenta-se entre objetos, transita no seio de complexas construções e interroga a sua própria condição de mediador. Como tal, a transdisciplinaridade própria do desenvolvimento da vídeo-instalação combina múltiplas linguagens que caracterizam um processo que se ergue precisamente nos intervalos, na passagem de uma forma para a outra, nas metamorfoses que opera ininterruptamente.

A vídeo-instalação situa-se algures entre a “aparição” da imagem e a construção do objeto, colocando o espetador *flanêur* no centro de um procedimento profundamente performativo, a quem é pedido que se movimente, que descreva a sua trajetória no

¹⁸³Christian Metz, *The Imaginary Signifier: Psychoanalysis and the Cinema* (Bloomington: Indiana University Press, 2006).

espaço tridimensional e que dialogue física e psicologicamente com as imagens projetadas nos ecrãs.

Assim (e como que esboçando uma conclusão), a experiência da vídeo-instalação sucede-se no tempo e no espaço, sendo o espetador o mediador/interlocutor: desenha o espaço, suspende a marcha, observa a imagem, continua a sua deambulação, volta atrás, fita a imagem de novo... renova a instalação a cada instante e realiza efetivamente uma performance.

Identificamos a prática da instalação como um *modus operandi* (uma estratégia intermedial que compreende uma *praxis*, um discurso e um sistema que capacita a ativação do espaço/lugar e dos contextos circundantes e intrínsecos, o desdobramento temporal da obra e ativação de conceitos como situação e a enfatização da perceção cinestésica) e um *fenómeno* empírico.

A (vídeo) instalação fabrica o “real” e apresenta o “real” através da experiência física e sensitiva do espetador, que, a partir do seu próprio corpo produz subjetividades, tempos e espaços vários, sendo a obra não um objeto mas um espaço (entre a arquitetura e o teatro), um “ambiente”, introduzindo o conceito de *passage-work*, na medida em que esta opera e se constitui entre passagens, conexões, palcos transitórios ou em transição entre diferentes disciplinas, modelos e experiências.

A aproximação à realidade do espetador, no desempenhar de ações corriqueiras como entrar, sair, abrir, fechar, sentar ou levantar, levam-nos a apontar uma espécie de “realismo performativo” como conceito edificador desta prática artística que assimila o pictórico, o cénico, o cinematográfico e o ritualístico. A experiência da vídeo-instalação (entre a imagem e o palco) é caracterizada por uma forte sensação (multissensorial) de presença, explorando e produzindo situações de “aqui” e “agora” e apostando na plasticidade do próprio espaço, esculpido a cada movimento e a cada tomada de posição dos corpos (reais e virtuais).

Como tal, assinalam-se **quatro modalidades fundadoras**: perceção, navegação, imersão e interação, que podem surgir em simultâneo (confundindo-se) ou intervaladas, estruturando a experiência percetiva do espetador.

Em *Video Installation Art: The Body, the Image and the space in-between*¹⁸⁴, Margaret Morse discute os conceitos de *liveness*, *nowness* e *presentness* (ou *presentation*) no contexto de intervenções artísticas que visam concretamente o encontro (*zona*) entre a obra e o espectador (particularizando a década de 1960), numa relação espaço-temporal coincidente¹⁸⁵. O espectador, testemunha de aparições ou visões (representações ou evocações de ausências), é simultaneamente participante da construção de um espaço (físico) mediado e contaminado, resultante de um projeto *on going* (que se inicia precisamente com as propostas minimalistas) de (a)presentações que, na sua efetivação, o transforma em “tu” ao invés de um “ele”, resgatando-lhe o gesto e o corpo.

Em vez de oferecer simplicidade, as artes da “apresentação” (presentational arts) são híbridas e complexas. Por exemplo, mesmo que o plano da expressão das artes de apresentação seja essencialmente o presente, é possível explorar fisicamente mais do que um tempo - referências ao passado e ao futuro podem coexistir com o presente, desde que todas as partes sejam figuradas e fundamentadas na experiência do aqui e agora.¹⁸⁶

Morse identifica duas tipologias de vídeo-instalação que exploram a noção de transtemporalidade a que se refere: *Closed-circuit video* - a utilização de câmaras em circuito fechado, a captação em direto de imagem e som (referentes ao próprio espectador) e a sua projeção (ou visualização em monitor) “retardada” ou em indeferido no espaço expositivo (Dan Graham, Peter Campus, Bruce Nauman¹⁸⁷). O confronto manifesto do corpo (do espectador) com as suas imagens caracteriza a natureza destas operações: possibilidade de copresença da imagem e do seu referente; *Recorded-video installation*, que coloca em cena um espectador movente, que experiencia os mecanismos *in situ*, reorganiza os objetos e as suas proposições, ao mesmo tempo que participa de

¹⁸⁴ Margaret Morse, *Video Installation Art: The Body, the Image and the space in-between*, in *Illuminating Video: An Essential Guide to Video Art* (Ed. Doug Hall e Sally Jo Fifer) (New York: Aperture, 1990). Sobre o mesmo assunto ver ainda Tanya Leighton, *Art and the moving image: a critical reader* (London: Tate Publishing, 2008), livro que inclui um interessante artigo de Ursula Frohne intitulado *Dissolution of the frame: Immersion and Participation in Video Installations*.

¹⁸⁵ Morse reporta-se à exposição *The Situated Image: media installations*, Mandeville Gallery, 1987.

¹⁸⁶ Margaret Morse, op. cit., 159.

¹⁸⁷ É o caso de *Video Surveillance Piece: Public Room, Private Room* ou *Live/Taped Video Corridor*, de 1969-70, da série de instalações *Performance Corridor*, onde Nauman cria “cenários” (corredores, salas) e “coreografia” as ações de outros corpos. Recorrendo a espelhos, câmaras de vigilância e monitores, possibilita ao espectador/performer observar o seu próprio desempenho, facultando um confronto com a sua própria imagem, invertida, fragmentada, com um “outro”. As ações mantêm o seu caráter repetitivo, sem artifício, num exercício ininterrupto do quotidiano.

um extenso simulacro. Morse refere ainda que a propriedade do discurso da vídeo-instalação é performativa ou declarativa/interpretativa. Ou seja, legitimados e contidos dentro dos limites da obra, múltiplos mundos são declarados coexistentes, interrelacionados e organizados, por exemplo, segundo sagas, sonhos, obsessões, antagonismos. Neste sentido, canais de vídeo (*multiple channel*) diferentes distribuídos por vários monitores constituem uma forma eficaz de estabelecer estes mundos, conectando-os tecnologicamente e permitindo ao espetador a (des)continuação dessa rede. Num sentido alargado, todas as modalidades de vídeo-instalação são interativas, na medida em que o espetador determina a sua trajetória no espaço, produz diferentes temporalidades, cria narrativas variáveis e participa da lógica da (a)apresentação.

3. *Passagem das Imagens, Imagens da Passagem (Pequena Cartografia Sensível)*

*Há palavras que é preciso afundar logo noutras palavras.*¹⁸⁸

Há corpos que é preciso afundar logo noutros corpos. Há imagens que é preciso afundar logo noutras imagens. Há linguagens que é preciso afundar logo noutras linguagens.

A exposição *Passages de L'Image* (Centre Georges Pompidou, 1989-1990), com curadoria de Raymond Bellour, Catherine David e Christine van Assche (cujo catálogo reúne textos seminais, como *The Double Helix* de Raymond Bellour ou *Videor* de Jacques Derrida), apresenta noções pertinentes e incontornáveis de hibridez, referentes à natureza das imagens e aos processos de transmutações essenciais que ocorrem em propostas que convocam uma plasticidade heterogênea e ambígua. A observância destas “imagens migrantes” ocorre a partir de questões iminentemente estéticas ou técnicas, propondo os artistas uma variedade de abordagens de análise dos seus constituintes, como o *frame*, (por exemplo) no sentido em que este se reporta quer à moldura da imagem, quer à imagem como moldura, procurando partir desta ambivalência, deste *deslizamento* do sentido para refletir sobre a natureza das imagens da contemporaneidade. A pertença, quer ao exterior da imagem quer à própria imagem, constitui então o *parergon*¹⁸⁹ precisamente como um espaço *entre*, o *dentro* e o *fora* (sendo simultaneamente *um* e *outro*), evidenciando um certo *hibridismo* caracterizado precisamente por uma mobilidade, simultaneidade, ambiguidade, contaminação e

¹⁸⁸ Herberto Helder, *Ou o poema contínuo (súmula)* (Lisboa: Assírio&Alvim, 2001), 37.

¹⁸⁹ Jacques Derrida, *The Truth in Painting* (Chicago: University of Chicago Press, 1987), 9.

permeabilidade, essenciais para a sua (in)definição. Ora, para efetivar a sua índole transmigatória e rizomática, a imagem tem de se *desprender* de um lugar ou circunstância específicos, de modo a encontrar o seu “aqui e agora”. A imagem digital, potencia a expansão, a dilatação de um território em constante transformação e atualização, conetável, invertível, permeável, com entradas e saídas múltiplas. É nesta multiplicidade e abertura que a imagem se vai instalar, transportando os espaços para outros espaços, tempos para outros tempos. Os desdobramentos múltiplos e reversíveis, os deslocamentos e os nomadismos de todas as imagens, possibilitam os processos de remediação e intermedialidade inerentes às novas tecnologias aliadas à criação artística. *Passages de L’Image* dissecas estas imagens não hierarquizadas, em extensão, abertas ao infinito, definidas sobretudo na mobilidade da rede que estabelecem permanente e provisoriamente com outras imagens. A vídeo-instalação potencia precisamente este deslocamento das imagens, para em seguida as reconduzir de outro modo, sendo, por esse motivo, inevitavelmente um espaço de alteridade, sobreposição, simultaneidade, reversibilidade e mobilidade.



Figura 125. Vista da exposição *Passages de l'image*, Centre Georges Pompidou (1989-90).

Em *L’Entre-Images 1- Photo, Cinéma, Vidéo*, *L’Entre-Images 2- Mots, Images, D’un autre cinéma*, *Le cinéma, seul/Multiples "cinémas"* e mais recentemente em *La querelle des dispositifs: cinema – installations, expositions*¹⁹⁰, Bellour continua a sua análise em torno desta mutabilidade e expansão das imagens em movimento reportando-se a obras,

¹⁹⁰ Raymond Bellour, *La querelle des dispositifs: cinema – installations, expositions* (Paris:P.O.L Éditeur, col. TRAFIC, 2012).

exposições e artistas específicos (casos da Bienal de Veneza de 1999 e da Documenta 11 de 2002 ou a exposição *Exploding Cinema/ Cinema without walls*¹⁹¹).

Para Bellour, o vídeo (e a vídeo-instalação) deve ser compreendido do ponto de vista do que representa historicamente: um lugar de passagem e um sistema de transformação (ou remediação) das imagens umas nas outras (as que o precedem, pintura, fotografia e cinema assim como as que ele mesmo produz e introduz: as “novas imagens”). Interessa assim o espaço *entre* o congelamento e a observância do *passo* que vai de uma coisa a outra, enquadrando-o como um campo fértil de análise. Ou seja, “*entre-imagens*”: espaço flutuante entre dois fotogramas, entre duas espessuras de matéria, entre duas velocidades.

Este conceito operativo encontra eco na definição de “movimentos improváveis”¹⁹² proposta por Phillipe Dubois, no âmbito daquilo a que denomina como “interpenetrações entre cinema e vídeo”, referindo-se ao cinema de exposição e às experiências intermediais em contexto museográfico. Bellour assinala ainda duas categorias de vídeo-instalação: a primeira refere-se a intervenções artísticas que utilizam o cinema (e toda a sua linguagem técnica e imagética) enquanto objeto de (des)construção (Douglas Gordon, Tony Oursler, Pipilotti Rist, Dara Birnbaum, ou Bill Viola), a segunda inclui instalações realizadas por cineastas em âmbito expositivo, salientando o exemplo de Peter Greenaway, Chris Marker, Alexander Sokhurov, Chantal Akerman ou Atom Egoyan.

Assim, *La querelle des dispositifs. Cinéma-Installations, expositions* parece estar inscrito na linhagem daquilo que poderíamos intitular de *Entre-Images 3*. Claramente Bellour quis para este terceiro volume realçar, de facto, a importância que o dispositivo (herdado do cinema) tem vindo a ter na caracterização e diferenciação das diferentes formas de expressão artística que fazem recurso à imagem movente. Bellour lança a questão: as obras que investigam a imagem cinemática e que são expostas nos museus e nas galerias de arte podem considerar-se “cinema”? Ao mesmo tempo que elasticiza os contornos de determinadas propostas hibridizadas reclama para o “cinema” uma

¹⁹¹ Exposição patente em três locais distintos: *Chabot Museum*, *Witte de With* e *Boijmans Museum*, 2001

¹⁹² Phillipe Dubois, *L'Effet film. Figures, matières et formes du cinéma en photographie* (Cat.) (Lyon, Lectoure, Cherbourg: Centre de photographie, École régionale des beaux-arts, 1999), 4.

natureza própria que reside no seu dispositivo e que se caracteriza, *grosso modo*¹⁹³, pela sala obscurecida, a projeção e um conjunto de espectadores sentados (experiência coletiva e hipnótica) determinados a assistir ao filme, do seu início ao fim: evadir-se destas fronteiras (porosas) é assumir outra designação - “filme instalado”.

Acrescenta que a cada postura do corpo corresponde uma forma específica de percepção das imagens em movimento, distinguindo a prática (solitária) do espetador *flanêur* que circula por entre espaços expositivos, na sua verticalidade e quasi-sonambulismo.

A observação de certos padrões migratórios das imagens moventes e dos múltiplos canais de passagem, ao mesmo tempo que a anotação da singularidade da experiência do cinema (dentro e fora das suas misturas), permitem a Bellour constatar a maleabilidade e a rigidez simultânea dos dispositivos, colocadas ao descoberto no palco hibridizado da vídeo-instalação.

Na mesma senda, *In Between the Moving Image: Mutant Media: Essays on Cinema, Video Art and New Media*¹⁹⁴, de John Conomos, apresenta uma exploração inovadora das interações históricas e contemporâneas entre o cinema, as artes visuais, a crítica, a poesia e as novas tecnologias. De Alfred Hitchcock a Chris Marker, Conomos vê o cinema como um dispositivo com o qual procura compreender as variações da imagem em movimento e as suas mutações e transferências, repensando as suas definições e parâmetros em relação às tecnologias emergentes e aos paradigmas culturais, equacionando também a hibridez inerente a este processo.

É na observação das estruturas próprias do filme e do vídeo, nas suas dimensões perceptivas e cognitivas, que se intui uma noção de espacialidade transformadora da postura do espetador relativamente ao espaço físico e arquitetural. O questionamento do espaço, do tempo e do corpo confluem para um hibridismo definido entre o “cubo branco” museal e a “caixa preta” cinematográfica. Deve debater-se, pois, a coalescência de linguagens distintas, onde as artes visuais, as artes de palco, e a herança do cinema e do filme, convergem para o nosso estudo que visa, segundo os enunciados anteriores, propor a vídeo-instalação como terreno fértil da conclusão do processo de remediação.

¹⁹³ Falamos da “instituição” do cinema, do *mainstream*. O “cinema de atrações” e as primeiras manifestações cinematográficas, por seu lado, aconteciam em ambiente de “feira”, onde o “espetáculo” era assistido muitas vezes de pé.

¹⁹⁴ John Conomos, *In Between – The moving image: Mutant media: Essays on cinema, video art and new media* (Sydney: Artspace&Power Publications, 2007).

Ao invés do tempo cinematográfico ser utilizado como um espaço subversivo fora do fluxo da experiência moderna, na qual as imagens se podem abrir para este fluxo de tempo como uma experiência reflexiva e engajada de pensamento, a exposição em museus interliga o cinema com a sala de vídeo jogos (arcade), na qual os espectadores derivam de instalação em instalação guiados pelo período de tempo que o seu interesse dura.¹⁹⁵

Em 2003, o Zentrum für Kunst und Medientechnologie (ZKM) em Karlsruhe apresenta a exposição *Future Cinema – The Cinematic Imaginary after Film*, comissariada por Jeffrey Shaw e Peter Weibel (com textos de Bellour, Youngblood, Débord, Bazin, Sobchack e Manovich e com artistas como Eija-Liisa Ahtila, Judith Barry, Gary Hill, Isaac Julien, William Kentridge, Lev Manovich, Chris Marker e Michael Snow), reunindo nesta mostra coletiva internacional (de cariz experimental e laboratorial), uma vasta seleção de obras que contextualizam a experiência cinemática e a sua condição contemporânea no campo (expandido) das artes visuais. Partindo estruturalmente da ideia de cinema expandido, a tónica de *Future Cinema* acentua uma certa “utopia futurista” entusiasta das (novas) tecnologias. *Remapping*, *Recombinatory*, *Immersive*, *Screenless* ou *Networked*, são alguns dos núcleos temáticos presentes e que manifestamente salientam a herança cinematográfica na sua atual amplitude intermedial e combinatória. A exposição articula duas áreas primárias de análise: primeiro, a exploração de conceitos associados à expansão ou “abertura” do cinema a diferentes disciplinas, a espaços “entre” ou de passagem e a múltiplas noções de “outro”, através de instalações imersivas ou interativas; segundo, o estudo das tecnologias digitais e o seu impacto na produção, receção e difusão das imagens moventes.

O próprio espaço expositivo ou a arquitetura desenhada de raiz ou adaptada a um projeto que privilegia a deambulação do visitante e a criação de ambientes penetráveis e articuláveis, como em *Future Cinema*, constitui uma possibilidade (um dos núcleos da exposição trata especificamente esta questão) de reflexão em torno da relação entre a sala obscurecida do cinema e o *white cube* museográfico ou galerístico.

Giuliana Bruno aponta para uma conexão conceptual entre o cinema e o museu (na medida em que ambos podem ser considerados “espaços arquitetónicos da

¹⁹⁵ Jeffrey Skoller, *Shadows, Specters, Shards: Making History in Avant-Garde Film* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2005), 177.

memória”¹⁹⁶), na edificação de narrativas multidimensionais, sendo o cinema transportado (pela vídeo-instalação) para o espaço tridimensional (real), assim como os conteúdos de uma instalação são experienciados segundo uma certa montagem espacial (*spatial montage*): o cinema, na sua essência, encontra-se fragmentado, mas presente, no seio da vídeo-instalação, que por sua vez, torna “presente” as imagens cinematográficas.

Em *Atlas of emotion: Journeys in art, architecture and film*¹⁹⁷, Bruno refere-se à passagem da experiência (e ao entendimento) *sight-seeing* (de cariz ótico) a *site-seeing* (de natureza háptica), relativamente à abordagem cinematográfica à cidade e à arquitetura, que aplicamos aqui ao contexto museográfico, ao filme e à sua relação com as artes plásticas.

Explicitemos: paralelamente ao advento do cinema e da projeção das suas imagens moventes, surge uma nova rede de formas arquitetónicas que produzem consequentemente uma também inédita visualidade espacial: locais essencialmente de trânsito, de passagem, que fundam a “geografia da modernidade”.

Transformando a relação entre a perceção espacial e a transitoriedade do corpo, a arquitetura (e o cinema) aposta na mobilidade e no aceleração (dos corpos; o cinema das imagens), epítomes do “moderno”.

O conceito de *flânerie* (introduzido anteriormente no caso específico do espetador movente), parece evocar aqui a era da consciência urbana (onde os espaços são percorridos e vividos, onde a experiência dos mesmos substitui a sua contemplação) e o(s) ponto(s) de vista cinematográfico(s) a si associado(s) que apresenta(m) a cidade como ecrã, como *mise en abîme*¹⁹⁸. Interessa-nos reter a correspondência entre a mobilidade do cinema e da arquitetura que deslocamos para o espaço expositivo (e para a especificidade da vídeo/filme-instalação), na medida em que a construção ou

¹⁹⁶Giuliana Bruno, *Public Intimacy: Architecture and the Visual Arts* (Massachusetts, Cambridge: The MIT Press, 2007), 18.

¹⁹⁷Giuliana Bruno, *Atlas of emotion: Journeys in art, architecture and film* (New York: Verso, 2002).

¹⁹⁸Nas primeiras duas décadas do século XX vários filmes narram o espaço urbano, transformando a cidade em cenário e em personagem em simultâneo: *Manhatta* (Paul Strand e Charles Sheeler, 1921), *Paris qui dort* (René Clair, 1923), *Metropolis* (Fritz Lang, 1926), *Berlin: Symphony of a Great City* (Walter Ruttmann, 1927), *The Crowd* (King Vidor, 1928), *Sunrise* (F.W. Murnau, 1927), *The Man with a Movie Camera* (Dziga Vertov, 1929) ou *A Propos de Nice* (Jean Vigo, 1930). Veja-se René Clair (e mesmo Sergei Eisenstein em *Montage and Architecture*, com Yve-Alain Bois, Michael GlennySource: Assemblage, No. 10 (Dec., 1989), pp. 110-131) quando este afirma que a arte que mais se aproxima do cinema é a arquitetura. Ao ritmo da história, o cinema começa a definir-se a si próprio como uma prática arquitetural: um fundador de panorâmicas, *travellings* e picados sobre a cidade e as suas ruas, acentuados a cada esquina, arcada ou passagem.

adaptação deste condiciona a percepção e a receção da imagem em movimento. Diferentes modelos de visualização são preconcebidos no desenho do espaço expositivo, possibilitando ao espetador uma relação heterógena com as imagens que acompanham os seus (des) locamentos. Uma espécie de sistema cinestésico de navegação (próprio e adquirido *in situ*) permite ao espetador atravessar territórios abertos, conectá-los através da sua imagética pessoal e participar da montagem espacial (de que fala Bruno) que se desenvolve a partir do seu ponto de vista (movente)¹⁹⁹.

Entrar e sair de uma instalação relembra cada vez mais o processo de habitar uma sala de cinema, na qual formas de deslocamento emocional, habitação cultural e relações interpessoais e sociais são experienciadas. (...) O cinema e o museu devem renovar a sua convergência de forma a que consigam promover uma maior hibridização.²⁰⁰

A mutabilidade inerente a este processo atesta a leitura *on going* de obras de natureza híbrida de carácter instalativo (por vezes *site specific*) e que integram imagens de proveniência diversa (vídeo-instalação mais concretamente).

Ou seja, à medida que o espetador itinerante (“viajante”, segundo Morse) avança, permeia o espaço, “trespassa” a obra, esta também se lhe desvela, também se lhe implica (o espetador é conjuntamente sujeito e objeto).

Esta passagem através de espaços (semi)obscurecidos (ou mesmo totalmente iluminados) encontra eco na ideia de *promenade architectural* (Le Corbusier e Eisenstein), na medida em que estes (assim como a arquitetura e a cidade) são experienciados *on the move*, entre a marcha e o passo que vai de um lugar a outro. Aliando a esta dinâmica do corpo e do espaço envolvente, o(s) tempo(s) e a intermitência das imagens é esboçada uma cartografia (móvel) de sensações alicerçada no instante, no momento de encontro de todos os agentes (protagonistas) *em cena*.

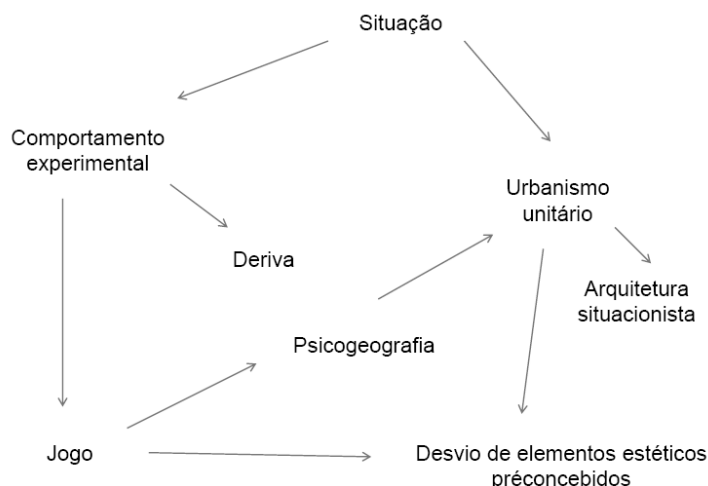
A prática do espaço, o enquadramento e o mapeamento (tangível) deste, segundo vetores e trajetórias múltiplas, mobiliza um território vivido (háptico): *veritable plots*²⁰¹, centrando o enredo no espetador em trânsito e à deriva²⁰².

¹⁹⁹ Cujo paradigma será então, como já avançámos, o *flâneur*.

²⁰⁰ Giuliana Bruno, *Public Intimacy: Architecture and the Visual Arts* (Massachusetts, Cambridge: The MIT Press, 2007), 16- 17.

²⁰¹ Ver Michel De Certeau, *The Practice of Everyday Life* (Los Angeles: University of California Press, 1984).

²⁰² Recordemos as operações Situacionistas de Débord, as manifestações Letristas de Isou e Lemaître e o conceito de deriva, associado à experiência deambulatória (urbana), à interação com a arquitetura e ambientes distintos, usando-se do instinto e da intuição (psicogeografia). Sobre o assunto ver Guy



Esquema 4. Esquema concebido a partir de *Nouveau Théâtre d'Opérations dans la Culture*

A exposição *Art and Film since 1945: Hall of Mirrors*, apresentada em 1996 no Museu de Arte Contemporânea de Los Angeles, com curadoria de Kerry Brougher, desvela um território hibridizado onde o cinema e as artes plásticas se “olham nos olhos” e constroem os seus próprios reflexos (contaminados). A “parede de espelhos” sugerida é composta por obras de 82 artistas e cineastas (Michael Snow, Andy Warhol, Peter Greenaway, Kurosawa, David Lynch, Antonioni, Tarkovsky, Fellini, Godard, Joseph Cornell, Fritz Lang, Michael Powell, Sharon Lockhart, Hiroshi Sugimoto, Raul Ruiz e Jeff Wall por exemplo) que, nos seus projetos específicos, e através de uma arquitetura expositiva “aberta”, propõem ao espectador uma movimentação contínua em cosonância com as imagens exibidas.

...este não é um projeto acerca do desenho de linhas entre pontos. Pelo contrário, é uma tentativa de descobrir afinidades entre os dois meios e respostas partilhadas a pressões sociais e culturais, olhando para as tendências comuns de temáticas e semelhanças nas abordagens, particularmente o desejo de desmontar, desconstruir, e rerepresentar o cinema, a fim de melhor compreender a imensa influência e potencial do filme. O desejo aqui é de mapear as questões sociais e estéticas que se deslocaram a pintura em direção ao cinema, o filme em direção às artes visuais, e que fundiram os dois juntos em novas formas híbridas.²⁰³

Debord, *Definitions*. Internationale Situationniste #1 (Paris, June 1958), Guy Debord, *Theory of the Dérive*, Les Lèvres Nues #9 (Paris, November 1956) e Guy Debord *Introduction to a Critique of Urban Geography*, Les Lèvres Nues #6 (Paris, September 1955).

²⁰³ Kerry Brougher, *Art and Film since 1945: Hall of Mirrors* (Cat.) (Los Angeles: Museum of Contemporary Art, 1996), 31.

Os mesmos conceitos são explorados posteriormente, em 2008, no Hirshhorn Museum, novamente com curadoria de Brougher (Anne Ellegood, Kristen Hileman e Kelly Gordon como curadoras associadas), na exposição *The Cinema Effect: Illusion, Reality and the Moving Image*, que compreendeu dois momentos distintos de apresentação: *Dreams* e *Realisms*. O vocabulário cinematográfico é apropriado e (des) construído no âmago de propostas que examinam a imagem movente, e as suas variações, num exercício intermitente entre a realidade e a ficção. Artistas como Tacita Dean, Stan Douglas, Harun Farocki, Douglas Gordon, Rodney Graham, Gary Hill, Anthony McCall, Steve McQueen, Tony Oursler, Kelly Richardson, Wolfgang Staehle, Siebren Versteeg, Andy Warhol, Pierre Huyghe, Runa Islam, Christian Jankowski ou Isaac Julien, evidenciam “zonas de contacto”, espaços de alteridade e hibridez, lugares indeterminados, que possibilitam ao espetador uma incursão por entre paisagens ficcionadas, reais, ou simplesmente suspensas, ancoradas na memória e na imaginação.



Figura 126. Vista da exposição *Future Cinema* (2003), Zentrum für Kunst und Medientechnologie (ZKM) em Karlsruhe.

*Les Immatériaux*²⁰⁴ (1985), exposição comissariada por Jean-François Lyotard e Thierry Chaput, Centre Georges Pompidou, inaugura, de certa forma, uma habilitação espacial para a deambulação, a deriva e a transitoriedade (do espetador e das imagens), no sentido em que a arquitetura expositiva, em conformidade com o espírito experimental

²⁰⁴ Hans Ulrich Obrist fará um remake desta exposição icónica no Centre Georges Pompidou.

do projeto, assume um caráter laboratorial (e labiríntico) e ensaístico: encenar filosofia através de objetos artísticos (torná-la visível e palpável), apresentação de ideias (mais do que documentar a História), experienciar a (i) materialidade da obra (nomeadamente o filme e a vídeo-instalação) e a sua (des) aparição. Lyotard, apostado na criação de ambientes, na construção de cenografias (e mesmo de dramaturgias) que potenciam um outro entendimento do espaço e que teatralizam a interação do espetador, “expõe a exposição” e define o museu como uma **zona** (em consonância com aquilo que temos vindo a propor), onde todas as histórias, memórias e imagens se encontram “pendentes” e desterritorializadas.

Para finalizar o políptico de referências que tem sido composto (não de modo cronológico mas relacional) ao longo do presente capítulo, e que compreende exemplos de projetos expositivos que analisam a imagem movente na sua relação com o cinema, as artes plásticas e artes performativas (logo, que refletem sobre as múltiplas passagens entre diferentes *media* e disciplinas) num “palco” construído com vista à deriva e à circulação do espetador ativo, fazemos menção à exposição *Le Mouvement des Images*, com curadoria de Philippe-Alain Michaud.

A mostra, presente no Centre Georges Pompidou em 2006, manifesta a sua ideia-chave: *Cinéma et arts plastiques. Une redéfinition réciproque*, explorando questões técnicas associadas à película, à projeção lumínica, aos dispositivos instalativos, assim como a relação do cinema com a pintura, o “ecrã-quadro”, o cinetismo, o espetador, a repetição, a *montage* e a *découpage*, a simultaneidade e o fragmento, num conjunto de quatro momentos/núcleos elucidativos: *Défilement*, *Montage*, *Projection* e *Récit* (categorias do registo cinematográfico). Richard Serra, *Hand Catching Lead*, 1968²⁰⁵, Andy Warhol, *Ten Lizes*, 1963, Raymond Hains, *Pénélope*, 1950-80, Donald Judd, *Stack*, 1972, Fernand Léger, *Ballet mécanique*, 1923-1924, Robert Rauschenberg, *Oracle*, 1962-65, Jeff Wall, *Picture for Women*, 1979, Steve Mc Queen, *Deadpan*, 1997, Laszlo Moholy-Nagy, *Ein Lichtspiel schwarz-weiss-grau*, 1930, Mona Hatoum, *Light Sentence*, 1992, Bruce Nauman, *MAPPING THE STUDIO II With Color Shift, Flip, Flop & Flip/Flop (Fat Chance John Cage)*, 2001, Gerhard Richter, *Chinon*, 1987, Mimmo Rotella, *Batman*, 1968-98, Robert Longo, *Men in the cities*, 1980-99, Cindy Sherman, *Untitled*, 1981, Fischli & Weiss, *Le Droit Chemin (Der Rechte Weg)*, 1983,

²⁰⁵ Apresentada pela 1ª vez na exposição *Anti-Illusion: Procedures/Materials* (1969), Whitney Museum of American Art. Curadoria de Marcia Tucker e James Monte.

Francis Alÿs, *Sans titre*, 1997, são apenas algumas das obras exibidas e que espelham a diversidade de abordagens à temática central de *Le mouvement des images*.

Propõe-se uma “história alargada do cinema”, em território museográfico, onde, a par de noções de transferência, migração e deslocamento das imagens, assiste-se concretamente à sua reversão ou remediação, na edificação de um “campo” (ou **zona**) aberto, onde o cinema surge na sua transversalidade e transtemporalidade.²⁰⁶



Figura 127. Vista da exposição *Le mouvement des images* (2006), Centre Georges Pompidou.

Este políptico (cartografia sensível) é agora direccionado cirurgicamente para obras específicas, casos de estudo que convocam a hibridez, a mescla, a contaminação, constituindo uma espécie de “palco intermedial de interferências”, uma tal **zona de contacto**.

²⁰⁶ Em 1997, Dominique Païni comissaria a exposição *Projections: les transports de l'image*, Le Fresnoy, Studio National des Arts Contemporains onde explora e analisa a relação do espectador com os dispositivos da vídeo-instalação e filme em contexto museográfico e as múltiplas transferências entre as suas imagens; Textos de J. Aumont, Y. Beauvais, R. Bellour, G. Careri, H. Damisch, M. Frizot, P. de Haas, A. Minazzoli, D. Païni, Paris, Hazan-Le Fresnoy-AFAA, 1997, <http://etudesphotographiques.revues.org/82>, consultado em 11/05/2014.

3.1. *Presente contínuo - Stillness de Tacita Dean*

A sensação de abandono a um “presente contínuo” e as flutuações entre atenção e distração (como já vimos anteriormente) que a experiência do dispositivo e da imagem provocam, surgem ancoradas em obras como a de Tacita Dean. Em *Merce Cunningham Performs Stillness (in three movements) to John Cage's composition 4'33”* (2007), o plano fixo é um dos elementos que define a peça em termos temporais, conduzindo a uma leitura lenta (e longa) do tempo e do espaço: o espaço de representação é aquele e é ali que o que quer que seja que se passe decorrerá. A repetição de uma mesma cena, que se apresenta sob diferentes enquadramentos em cada plano (gerando assim uma diferença que sustenta a sua coexistência), é outro dos aspetos que neste contexto ajuda a criar esse tempo lento (e longo). A extensa duração do plano fixo de um filme, que suscita a sensação de se estar perante uma fotografia, ou seja o tempo de um *filme fotográfico* e o de uma *fotografia cinematográfica*²⁰⁷, em que a possibilidade de narrativa é tão patente que a torna fílmica, são idênticos, no sentido em que lado a lado as semelhanças temporais entre estas duas imagens serão evidentes (ambas são *quadros* em que o nosso olhar permanece), mas também aquilo que as distingue será definidor da essência de cada uma. A qualidade imersiva de muitas das suas obras é evidente, porém interrompida pela presença do dispositivo de projeção. Esta dialética (entre continuidade e interrupção, entre atenção e distração) verifica-se particularmente nesta peça onde Cunningham improvisa uma performance composta por três partes (andamentos), dividida em seis ações (filmes) e acompanhadas de quatro minutos e trinta e três segundos de silêncio. A instalação de Dean encapsula a intenção primeira de Cage através do *medium* do filme, representando-a e expandindo-a num contexto expositivo, num conjunto de seis filmes projetados em simultâneo que apresentam a figura de Cunningham em tamanho real, aproximando-o do espetador. As seis performances referidas no título da obra relacionam-se diretamente com os takes correspondentes a cada improviso do coreógrafo, sentado numa cadeira num estúdio de dança, junto às paredes espelhadas. Trevor Carlson encontra-se também em cena, sendo visível apenas em alguns momentos específicos, indicando a Cunningham o início de cada um dos três andamentos, aos quais este faz equivaler um ajuste da pose (estática).

²⁰⁷ Ideia exposta por Tacita Dean in, *Tacita Dean* (Melbourne: ACCA, 2009), 70.

Esta “coreografia” é repetida seis vezes perante seis posições de câmara diferentes e intitulada, pelo seu intérprete, de *Stillness*. O cenário é definido por uma sala obscurecida, onde uma série de ecrãs “flutuantes”, vários projetores e uma luz intermitente sublinham a textura da própria película projetada e a materialidade intrínseca ao projeto de Dean, onde a imagem seduz o espetador pela sua porosidade e “tactilidade”. O *aparattus* técnico acentua a presença silenciosa de Cunningham, estabelecendo uma “zona de contacto” entre imagem, espetador e dispositivo, onde a passagem entre os universos da performance, da dança e do filme (filme-instalação) se torna visível.



Figura 128. Vista da instalação *Stillness* (2007) de Tacita Dean.

3.2. Pierre Coulibeuf - Entre o fixo e o movente

Num percurso *transmedia* entre a ficção, o experimental, o cinema de autor e as artes visuais, da vídeo-instalação (ou filme-instalação) à fotografia, Pierre Coulibeuf institui um lugar e uma linguagem nos limites das classificações e dos modelos instalados, criando um diálogo singular com importantes figuras da arte contemporânea, como Pierre Klossowski, Jan Fabre, Michel Butor, Marina Abramovic ou Jean-Marc Bustamante, na procura de formas e composições inéditas. Enquanto cineasta e artista visual, Coulibeuf tem realizado aquilo que poderíamos definir como *ficções experimentais*, revisitando os universos e as imagéticas pessoais de cada artista, num entrecruzar de discursos e possibilidades interpretativas onde a pintura, a fotografia, a literatura, a arquitetura ou a dança coabitam e despoletam uma dinâmica introspetiva e envolvente, permitindo ao espectador a deambulação pelos espaços psicológicos, emocionais, conceptuais e mesmo físicos que o seu trabalho constroi. Na senda do cinema em campo alargado (ou aberto), Coulibeuf conclui que o espaço de exposição permite expandir o seu próprio processo de metamorfose, na produção de uma nova forma de descontinuidade narrativa que convoca o espaço físico da galeria ou do museu: a própria arquitetura torna-se elemento estruturante da obra, que obedece a um processo de desconstrução para ser reconstruída de outro modo, pondo em relação uma diversidade de componentes audiovisuais ou simplesmente visuais – imagens em movimento, sonoras ou mudas (sequências e *loops*) e imagens fixas.

Neste procedimento existe um questionamento sistemático dos mecanismos de representação de modo a proporcionar alternativas para uma investigação do conceito de realidade, reequacionando as convenções cinematográficas e o aparato técnico que dá a ver a imagem.

Assistimos recorrentemente à construção de um mundo guiado segundo um princípio de repetição-variação que afeta a linguagem, os corpos e os lugares, na reunião essencial de várias expressões e no confronto de universos de matérias a partir dos quais estabelece a sua proposta, criando formas a partir de formas já existentes, corpos a partir de corpos, espaços a partir de espaços. As imagens, os sons, os movimentos ou as palavras são reinventadas, remediadas desde o seu interior, mais especificamente nos seus “intervalos” - de um conceito para outro, de um artista para outro, de uma disciplina para outra - criando *constelações* (zona de contacto) em trânsito constante,

onde a contaminação de elementos resulta numa narrativa fragmentada. Deste modo, Coulibeuf desenvolve a sua estratégia a partir da imagética do artista (tendo muitas vezes a sua colaboração), numa parceria ao encontro de uma *outra* coisa, na construção concreta de algo profundamente hibridizado, identificando os seus compostos e experienciando um processo de criação que precisa e que se alimenta da metamorfose e das profundas transformações que nascem no seio da imagética do artista com quem, e não sobre o qual, trabalha: os seus filmes não são pois representação ou imitação, mas recriação



Figura 129. Vista da exposição *Dentro do Labirinto*, Pierre Coulibeuf (2010), Museu Coleção Berardo.

Em *Balkan Baroque-Featuring Marina Abramovic*, Abramovic repete algumas das suas mais importantes ações, não diante de um público ao vivo, como originalmente, mas diante da objetiva de Coulibeuf, realizando uma performance para a câmara. Aqui interessa, por exemplo, a passagem do universo da performance para o universo cinematográfico, ou seja, o corpo em movimento em diálogo com a linguagem cinematográfica, numa ressonância essencial e contínua. O próprio explicita: “Na prática, o meu cinema provém de uma vontade de transversalidade que desloca as fronteiras das artes implicadas no meu processo de criação, desterritorializa cada uma

delas.”²⁰⁸ Do seu decurso apontamos alguns conceitos primordiais: duplo, repetição, *continuum*, contaminação e transdisciplinariedade. Coulibeuf estabelece o seu trabalho em dois momentos distintos: o primeiro ocorre com a realização de um filme em torno de um artista (escritor, arquiteto ou músico), o segundo concretiza-se na criação de uma vídeo-instalação. Esta vídeo-instalação tem origem na película, sendo selecionado um fragmento desta que é posteriormente transferido para vídeo e apresentado em *loop*. A repetição da imagem interessa particularmente, assim como a relação dúbia entre a imagem fixa da fotografia e a imagem em movimento do vídeo: o que Coulibeuf faz, é iludir o espectador, projetando imagens que remetem para uma inquietante imobilidade, numa permanência que confronta e desafia quem as percebe, através de um gesto que se redobra continuamente e que remete para a estaticidade fotográfica. Por sua vez, a fotografia que coloca em diálogo com o vídeo é instalada como se de um ecrã se tratasse, criando expectativas no observador, que ao esperar o desenrolar de uma qualquer ação, espera inevitavelmente uma imagem em movimento. Assinalemos alguns exemplos.

A vídeo-instalação *Love Neutral* é traçada a partir do filme *Amour Neutre* (2005), onde Coulibeuf trabalha o universo da artista visual Suzanne Lafont e os textos de Maurice Blanchot. O filme evidencia uma construção *circular* e descentrada (em espiral), com um princípio de repetição-variação transversal a todos os elementos, ou intervenientes audiovisuais. O que este movimento faz é deslocar e perverter os códigos de representação. Para Coulibeuf a verdadeira repetição abarca qualquer coisa de singular, de inimitável e de diferente, sendo que o espectador de uma das suas instalações pode entrar na sala, visionar o vídeo, sair, tornar a entrar e, na repetição da imagem (e na relação da imagem em movimento em constante mutação com a imagem fotográfica fixa), deparar-se com um estímulo novo, atualizando a cada instante o seu posicionamento perante a obra²⁰⁹.

²⁰⁸ Pierre Coulibeuf, *Dans le Labyrinthe/ In the Labyrinth/ Dentro do Labirinto* (Cat.) (Saint-Étienne, Lisboa: Musée Saint-Étienne Metropole, Museu Coleção Berardo e Silvana Editoriale, 2010), 9.

²⁰⁹ “A fronteira só é apreensível quando é fugidia, quando já não sabemos onde é que ela passa (...) entre o filme e o não-filme: faz parte do filme estar sempre fora dos seus limites, em rutura com a boa distância, transbordando sempre a zona reservada no espaço e no tempo onde o gostaríamos de manter.”, Gilles Deleuze, citado por Pierre Coulibeuf, *ibid.*, p.12.



Figura 130. Pierre Coulibeuf, *still* de *Delectatio Morosa* (1988/2006).

Uma mulher olha-se em frente a um espelho e passa os dedos pelos lábios. Este gesto lento é repetido em loop. A ação não apresenta um início ou um fim, não ostenta um clímax, acentuando o *continuum* do movimento. Como espectadores somos levados a questionar se estamos perante uma imagem fixa ou uma imagem em movimento. *Delectatio Morosa* (1988/2006) é criada a partir da obra pictórica e literária de Pierre Klossowski e de um primeiro filme *Klossowski, Peintre Exorciste* (1987/88), onde a imagética do artista, a tensão e o *poder da imagem* são pontos de partida para Coulibeuf, que apresenta esta vídeo-instalação na entrada da exposição *Dans le Labyrinthe/ In the Labyrinth/ Dentro do Labirinto* (Musée Saint-Étienne Metropole e Museu Coleção Berardo, 2010), como prólogo de todo um discurso que se desenrola através de várias salas, em que a espera e a expectativa convivem ao longo de passagens entre imagens, entre lugares e entre corpos.

3.3. *O que falta a uma escultura para ser um filme? O que falta a um filme para ser uma escultura?*²¹⁰

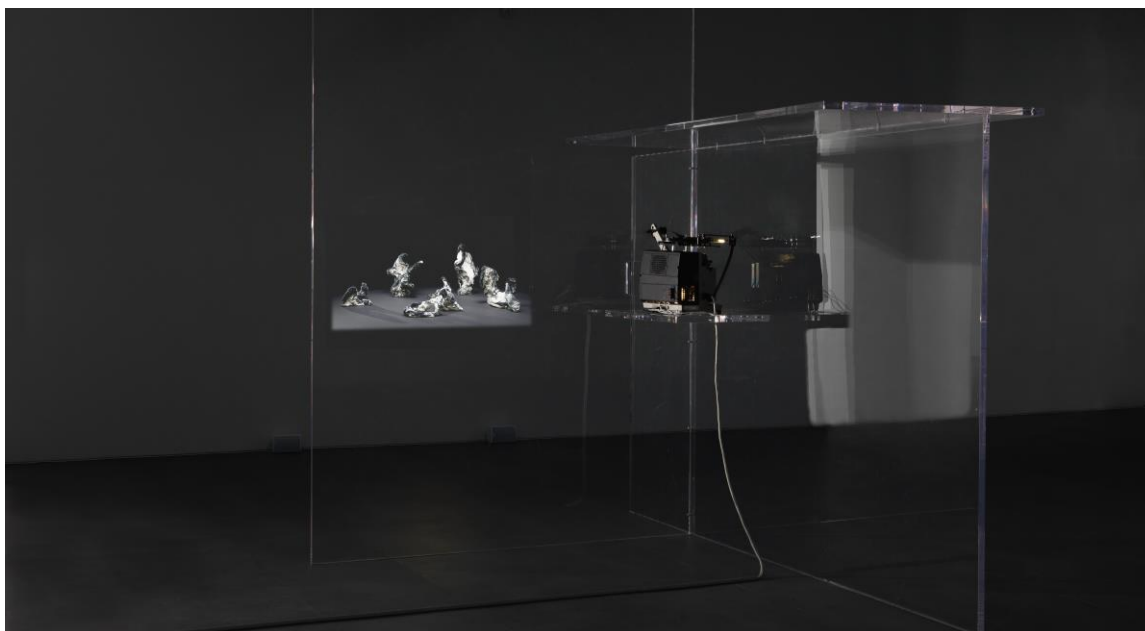


Figura 131. Vista da instalação de Bojan Šarčević, *The Breath-Taker is the Breath-Giver (Film B)*, de 2009.

*Film as Sculpture*²¹¹ apresenta uma nova geração de artistas cujas preocupações coincidem com a ideia edificadora deste projeto expositivo: compreender o filme (e os seus dispositivos) enquanto objeto, mais especificamente enquanto escultura. As várias intervenções questionam ambas as tradições, a escultórica e a cinematográfica, sendo criados “blocos de construção” que configuram novos significados - entre o movente e o estático, entre o material e o imaterial - na constituição de uma “zona” profundamente hibridizada, decorrente de toda uma prática que se define nos interstícios das formas e das linguagens. O objeto escultórico e a imagem projetada parecem querer reconvocar um certo ambiente “expandido”, no qual as ideias de Krauss e Youngblood se moldam, na e para a instituição de um novo paradigma: o do filme-escultura, cujas premissas já se encontram na sua génese em “campo aberto” (como definido atrás).

²¹⁰ Perguntas que surgem no seguimento da nossa leitura do livro de Manuel Gusmão, *Pequeno Tratado das Figuras*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2013 e que introduzimos aqui.

²¹¹ Exposição comissariada por Elena Filipovic (Wiels, Bruxelas, 2013), com artistas como Rosa Barba, Zbyněk Baladrán e Jiří Kovanda, Ulla von Brandenburg, João Maria Gusmão & Pedro Paiva, Rachel Harrison, Žilvinas Kempinas, Elad Lassry, Karthik Pandian e Bojan Šarčević.

Neste contexto, *The Breath-Taker is the Breath-Giver (Film B)*, (2010), de Bojan Šarčević, é um filme sobre uma escultura, acompanhado por uma composição sonora e uma estrutura arquitetônica, um pavilhão de acrílico “construtivista”: todo o trabalho questiona a experiência do filme, criando um diálogo com as formas minimalistas escultóricas e a ideia de espaço e de tempo criada pela música e pelo objeto. Esta série compreende quatro peças distintas, sendo *The Breath-Taker is the Breath-Giver (Film B)*, de 2009 ²¹², aquela que melhor define esta “zona” intermitente e elasticizada entre os vários campos de ação. Observamos uma estranha sequência animada, onde figuras escultóricas de pequena dimensão (que se assemelham, de forma um pouco perturbadora, a ossos) aparentam traços antropomórficos. Recorrendo ao vocabulário formal do cinema, Šarčević estabelece um encadeamento de planos, enquadramentos e movimentos de câmara que, na imaterialidade da luz e do som (composição de Ulas Ozdemir) e na plasticidade do projetor (16 mm) “em cena” e da estrutura “pendente”, presentifica a imagem enquanto objeto, enquanto escultura.

É evidente que a existência está ligada à condição de uma situação específica. Mas o que está longe de ser evidente é da natureza da presente relação. Não penso que a existência seja uma estrutura; precisa sim de uma estrutura adequada para surgir e divulgar a sua originalidade. Uma existência não existe a não ser num campo limitado. Está inscrita algures, num local, num momento, num relacionamento. Uma situação ou um lugar nunca criam algo de si mesmos. O nascimento origina-se a partir do encontro de estruturas pré-existentes: de um lado, há o meu olhar e a sua estória, e no lado oposto, há um lugar, que também tem uma história. O que ocorre no encontro destes dois elementos é a equivalência que resulta daquilo que não pode ser previamente determinado por um cálculo. A alquimia retira, cria, algo incrível, algo imprevisível e ainda necessário.²¹³

²¹² Esta peça integra, ao momento da redação do presente texto investigativo (15/10/2014 – 11/01/2015), a exposição *O Narrador Relutante – Práticas Narrativas na Arte Contemporânea*, com curadoria de Ana Teixeira Pinto, no Museu Coleção Berardo – CCB.

²¹³ Entrevista a Bojan Šarčević, <http://www.pinksummer.com/pink2/exb/boj/exb001it.htm>. Consultado em 21/11/2014.



Figura 132. Bojan Šarčević, *still* de *The Breath-Taker is the Breath-Giver (Film B)*, de 2009.

Este encontro que Šarčević refere, surge precisamente nos intervalos que o seu trabalho estabelece entre o filme, a escultura e a arquitetura (e mesmo a música), atualizando um pensamento em torno da ideia de abstração e do próprio Modernismo. O (des)locamento dos objetos e das suas imagens acontecem num palco construído por si, onde (num olhar panorâmico sobre este “seu” mundo) a textura, o volume, o peso, o tempo e o espaço são experienciados de forma particular, por vezes contrastada, na composição de paisagens ficcionadas (porém físicas) e intemporais (porém circunscritas pela estrutura acrílica e pela porosidade musical). Deparamo-nos com uma topografia sem linha do horizonte, sem fronteira demarcada, onde figuras orgânicas se erguem enquanto atores, sem fala, mudos, comunicando apenas através da sua maleabilidade (entre o feixe de luz projetado e a presença/materialidade do dispositivo instalativo) estética e do som que parece romper do seu interior.

As esculturas não são figuras de ação, o movimento resulta das investidas da câmara – pelas novas perspetivas que manifesta, pela utilização criteriosa de *zoom* ou *travelling* – bem como da banda sonora que acrescenta uma outra dimensão espaço-temporal à experiência perceptiva. Do mesmo modo, a possibilidade de circulação do espectador por entre os “pavilhões”, ou salas de projeção suspensas (porque de contornos e paredes “quasi-invisíveis”), e a constatação de que todo o ambiente se torna superfície de onde a

imagem parece irromper, traduzem uma dramaturgia de corpos e falas, de luzes e sombras que flutuam por entre “arquiteturas assombradas”.

3.4.O Cinema e o Teatro em Dan Graham

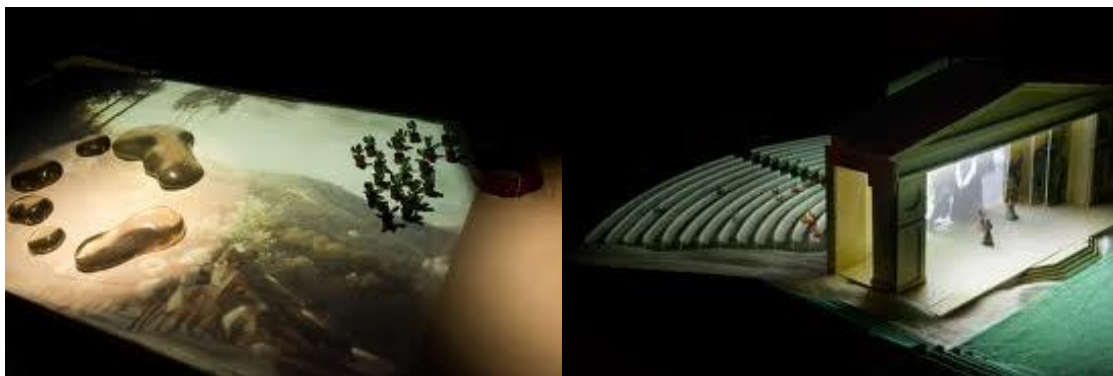


Figura 133 e Figura 134. À esquerda Rüdiger Schöttle, *Theatergarden Bestiarium* (exposição-performance-ambiente), 1989. À direita Dan Graham *Cinema-Theater* (1986-89).

Bestiarium Theater and Garden of Violence, War and Happiness (1986), é um ensaio escrito por Rüdiger Schöttle no qual concebe e descreve *Theatergarden* (inspirado pelos pavilhões de Dan Graham). Projeto herdeiro da *mise-en-scène* característica dos jardins barrocos dos séculos XVII e XVIII, no seio dos quais emerge uma combinação de mundos aparentemente contrários, tais como, elementos naturais e artificiais mesclados numa espécie de cacofonia operática, está na origem de uma instalação colaborativa *Theatergarden Bestiarium*, onde participam treze artistas entre os quais Dan Graham, Juan Muñoz, Hermann Pitz ou James Coleman, apresentada em 1989 no Institute for Contemporary Art, P.S.1.

A criação de uma plataforma (com design do próprio Schöttle e produzida por Chris Dercon) *on going*, permite observar-se em simultâneo as várias intervenções (que deveriam imanar umas das outras numa espécie de fluxo contínuo, não resultando numa simples justaposição ou *collage* mas antes observando e relevando o processo de desenvolvimento e articulação de conceitos) e um mecanismo de fusão em tempo real de música, arquitetura, escultura, teatro, fotografia ou filme.

A proposição curatorial aponta assim para uma realidade composta, múltipla e participativa, na qual o espectador é convidado a percorrer um rasto, por entre plantas, fontes, lagos ou esculturas barrocas, agora transportadas para a contemporaneidade

através de projeções de imagens de pinturas clássicas, de *stills* de filmes ou de diapositivos, sobre este *plateau* construído a várias mãos: jardins, montanhas e vales em miniatura desenhados por Christian-Philipp Müller e Alain Séchas, gotas de água e uma cascata por Hermann e Marin Kasimir e música de Glenn Branca.

Após esta sua primeira apresentação, *Theatergarten Bestiarium* (exposição-performance-ambiente) é exibido noutras situações, e mantendo a ideia de site-specificity (obrigando a alguns alterações no seu formato e intervenientes): Teatro Lope de Vega em Sevilha, Chateau d'Oiron ou Le Fresnoy / Studio National des Arts Contemporains.

The Cinema Theater (1986-89), de Dan Graham associa uma sala de cinema (movie-theater) ao espaço do jardim (garden-theater) onde o ecrã de projeção é substituído por vidro espelhado (dupla-face) no qual é projetado o filme *The Rise of Louis XIV* de Roberto Rossellini.

Para Graham, o surgimento do teatro, enquanto forma arquitetónica fechada no século XVI, coincide com a codificação das novas leis da perspetiva e com a emergência da cidade-estado burguesa. Pela primeira vez, a arquitetura fixa então a posição e os lugares dos espectadores que assistem à representação de acordo com uma perspetiva ordenada que reflete não apenas uma coerência visual mas também uma nova hierarquia política.

(..) os jardins italianos do Renascimento e do Barroco eram tanto museus al fresco como teatros nos quais o espectador se desdobrava em ator.²¹⁴

Atento ao ressurgimento do jardim-teatro arquitetónico e arquetípico europeu neste projeto, Dan Graham cria *Cinema-Theater* como uma síntese engenhosa do Jardim de Versailles e do design de Hollywood, avaliando toda a importância social e intelectual do cinema no seio da sociedade. Graham propõe uma nova composição nos jardins-teatros, conferindo-lhes tanto um papel educativo quanto de entretenimento que desenvolve longamente no ensaio do catálogo desta exposição intitulado *The Garden as Theater as Museum (O Jardim como Teatro como Museu)*. Em vários textos que abordam as evoluções da forma teatral, Graham apoia a sua demonstração num conjunto de referentes históricos e contemporâneos, em que os trabalhos de Manfredo Tafuri

²¹⁴ Dan Graham, *Cinema-Theater*, in *Dan Graham, Works 1965-2000* (Dusseldorf: Richter Verlag, 2001), 12.

ocupam um lugar essencial. É desta forma que tenta criar ligações teóricas entre a percepção do espaço, o poder e o lugar do sujeito.

3.5. *O pequeno teatro de Michaël Borremans: corpos, telas e projeções*

O que acontece quando observamos uma imagem que nos conduz a uma figura (ou várias) que observam elas próprias uma imagem?

The Conducinator (2002), *The Journey (True colours)* (2003), *In the Louvre - the house of Opportunity* (2003), *The saddening* (2001) *The spell* (2001), *The Lucky Ones* (2002) *The Greatness of Our Loss* (2006), *Fingerwoman* (2007), *The Swimming Pool* (2001), de Michaël Borremans parecem colocar-nos nesse limbo (enquanto espectadores) ou mesmo *The table* (2001), *The Feeding* (2006), *The performance* (2004), *Milk* (2003), *Blue* (2005), *The Hole* (2006) ou *The Replacement* (data) onde somos confrontados com superfícies (de projeção?) planas, pequenos espaços vazios, onde “nada” parece acontecer e para as quais a(s) figura(s) se voltam silenciadas.

The Performance, 2002: Não existe nenhuma presença humana na tela, apenas uma folha simples com marcas de dobra claras, abrangendo uma forma cúbica, como a mesa sobre a qual as folhas de papelão flutuam em *The feeding*. Se os filmes de Borremans são pinturas materializadas, esta imagem pode ser a matriz desta transubstanciação, uma pintura de uma pintura: uma representação da tela branca do ecrã, da qual se erguem efígies impalpáveis, como as pessoas mortas que emergem das suas mortalhas, transformando-se em pura aparência.²¹⁵

Poderemos considerar esta imagem - superfície plana - espaço vazio – quase “nada” um ecrã de projeção? Uma superfície na qual são esperadas imagens moventes, apesar de estarmos imersos no universo pictórico? O que acontece então quando observamos uma imagem que nos conduz a uma figura (ou várias) que observam elas próprias um ecrã de projeção? Borremans coloca o espetador no âmago de um processo ambíguo que resulta ele próprio de uma constante migração entre estados e territórios distintos e comprometidos com as suas “falas” e agentes: figuras espectrais que se repetem, nos mesmos enquadramentos, nos mesmos gestos, nos mesmos figurinos, no mesmo silêncio das suas pinturas, desenhos, esculturas (poucas) e filmes.

²¹⁵ Philippe-Alain Michaud, in *Michaël Borremans: Weight* (Cat.) (Berlin: Hatje Cantz, 2008), 49.

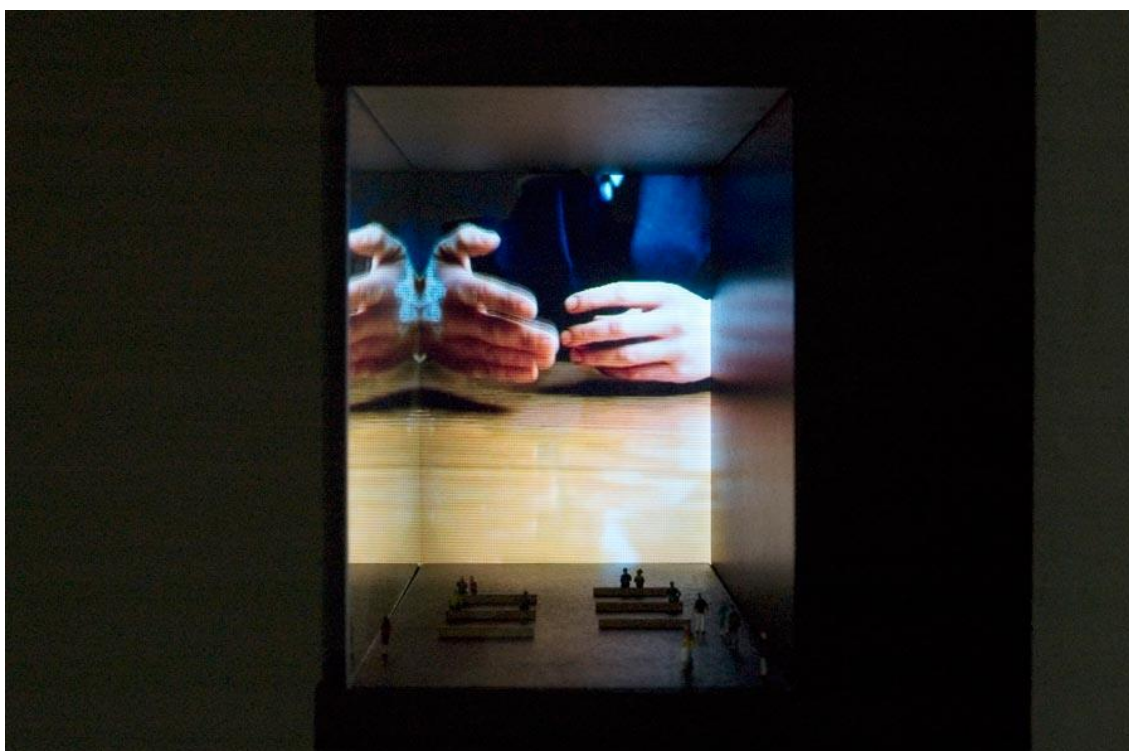


Figura 135. Michaël Borremans, *The German* (2004-2007).

Ora é neste momento que introduzimos *The German* (2004-2007), filme de 35mm que sucede (como é sua estratégia recorrente) ao desenho *The German – Dreiten teil* (2003) e à pintura *The Slide* (2004). A particularidade desta peça reside no seu *apparatus* técnico e conceptual: se com Borremans o espectador é comumente confrontado com o ecrã de projeção (representado como vimos no campo pictórico) o mesmo se passa quanto ao palco teatral e os interstícios entre os dois. *The German* (2004-2007) poderá relacionar-se assim com *The Cinema Theater*, de Dan Graham, e mesmo com todo o projeto *Theatergarten Bestiarium*, ou com *Teatrino* (1965) de Pino Pascali (apresentado pela primeira vez na exposição *Realtà dell'immagine*) na elaboração de um “pequeno teatro” ou sala de cinema), na medida em que ambas as “maquetes-construções-pavilhões” apresentam um pensamento em torno das relações espaço-temporais que se estabelecem entre palco, ecrã, audiência, projeção e ator/performer. Nas duas plateias, pequenas figuras fitam um ecrã onde imagens são projetadas e de onde parece surgir um espaço “outro”, ilusório, que as acolhe no seu íntimo de forma mais ou menos convidativa. Esta permanência entre dois planos, entre dois atos, entre a mão e a visão, parecem coincidir com o jogo subtil (e revertível) entre mobilidade e imobilidade, fixidez e movimento que Borremans permite ao seu espetador.

A vídeo-instalação (na sequência da rede que temos vindo a desenhar), no desenvolvimento de estratégias que consideram e produzem diferentes temporalidades, potencia uma espécie de relação “corpo a corpo” ou “olhos nos olhos” da imagem com o espetador que, oscilando entre estados de atenção e distração, fabrica o seu “aqui” e “agora”. A tensão ativada pela interseção destes estados temporais aciona a potencialidade do **instante**. O paradoxo da imagem movente (no seio da nossa investigação) opera no sentido em que esta direciona a atenção do espetador para um momento específico no tempo - em direção ao real e construído por si – mas através de mecanismos ilusórios ou imersivos, utilizando-se precisamente da dialética estabelecida por intervalos percetivos distintos e de natureza oposta. No ensaio *In a Moment: Film and the Philosophy of Modernity*²¹⁶, Leo Charney descreve este instante “corpo a corpo” como “um momento sensual de presença” manifesto em forma de encontro²¹⁷. Este “momento da visão”²¹⁸, provém da interseção (intuitiva) entre a ilusão e a realidade, o real e o virtual, a distração e a atenção, resultando numa “**sensação momentânea de presença**”. Também Jean-Christophe Royoux, no artigo *Toward Zero Time*²¹⁹ e Christine Ross em *New Media's Presentness and the Question of History: Craigie Horsfield's Broadway Installation*²²⁰ discorrem em torno desta questão, referindo-se a obras específicas de vídeo-instalação que de alguma forma possibilitam a experiência deste encontro²²¹.

²¹⁶Leo Charney, Leo e Vanessa R. Schwartz, *In a Moment: Film and the Philosophy of Modernity* (Berkeley: UCP, 1995), 279.

²¹⁷Benjamin, quando refere o conceito de choque e descontinuidade segue esta mesma ideia: a potencialidade do instante no processo percetivo (das imagens moventes). Também Georg Simmel em 1903 já observara: “O rápido amontoar de imagens em alternância, a descontinuidade precisa no alcance de um simples olhar, e a inesperada vertigem dos sentimentos. Simmel, citado por Leo Charney e Vanessa R. Schwartz, *ibid*, 281.

²¹⁸*Augenblick*: “glance of the eye”/Kairos ou “momento oportuno”. Ver Martin Heidegger, *Being and Time* (New York: HarperCollins, 2008).

²¹⁹Jean-Christophe Royoux, *Toward Zero Time*, in Melik Ohanian (Orléans: Éditions HXY, 2003), 98-176.

²²⁰Christine Ross, *New Media's Presentness and the Question of History: Craigie Horsfield's Broadway Installation*, in Cinémas : revue d'études cinématographiques / Cinémas: Journal of Film Studies, vol. 17, n° 1, 2006, 36-56, <http://id.erudit.org/iderudit/016322ar>, consultado em 04/05/2014.

²²¹De igual modo, Mark Hansen, em *New Philosophy for New Media* (2004), e a partir da série *Passions* (2000-02) de Bill Viola, analisa aquilo a que qualifica como o “agora expandido ou alargado” (*enlarged now*) resultante da capacidade manifesta de certas obras em “abrir” o “agora” das novas tecnologias (mais especificamente do vídeo e da vídeo-instalação), manifestando uma espécie de “emergência do presente”.

Em suma, é no seio da vídeo-instalação que o nosso híbrido de constitui e manifesta. É nela que acontece o fenómeno da animação (do corpo, da imagem).

Esta é a nossa **zona de contacto**.

PARTE II

NOS PASSOS DE GALATEIA

CAPÍTULO 4

ANIMAR O INANIMADO

(as transmutações)

Escultura: objeto.

Objetos para a criação de espaço. Espelhos para a criação de imagens. Pessoas para a criação de silêncios.

*Objetos para a criação de espelhos para a criação de pessoas
Para a criação de espaço para a criação de imagens para a
criação de silêncio.*

Objetos para a criação de silêncio.

Herberto Helder

Introito

Observamos os movimentos que se estabelecem na imagem e entre as imagens, na montagem. Pensamos, assim, a imagem num sentido lato, enquanto aparição, revelação, tendo em conta os seus múltiplos circuitos e conexões; pensamos também esta imagem, num sentido mais específico, no seu dentro e no seu fora. Tentamos perceber as orlas das imagens, mesmo quando o caminho deixa de ser visível ou legível: procuramos averiguar em que medida elas solicitam os próprios limites dos nossos sentidos. A isto se dedica ***Imagem aberta: Encarnação, Abertura e Sintoma; Imagem sensação - Presença, afeto, quasi-carícia; Imagem Contacto (l'image brûle); Ecrã sensível e A imagem nua e os pequenos monumentos.***

Percebemos então como o intervalo evidencia movimentos de diferenciação e de ausência de centro, de multiplicação de focos e perspectivas, de impossibilidade da forma (fixa) ou do estado, suspendendo a lógica, a racionalidade, para o aparecimento de novas ordens, sempre outras, sempre em movimento. A ideia de formas híbridas, de um estilhaçamento das categorias e de uma experimentação permanente tornam-se mais evidentes não apenas pela reversibilidade da afirmação – o poema está para o filme, como o filme está para o poema –, mas também porque estas são características que tomam forma na montagem. E aqui ***Galateia*** reúne um conjunto de reflexões que versam sobre estas questões: *A escultura e as suas imagens: O complexo de Pigmalião (manifestação e inversão); O corpo do filme; Sopro - A respiração do filme, da escultura e da imagem movente; Ecrã Poético - Quando um poema é um filme, quando um filme é um poema e O Acervo como Arquivo.*

As estátuas também vivem, que compreende uma descrição do projeto expositivo *Pequenos Monumentos que atestam o início da possibilidade*, constitui efetivamente a nossa tese, aquela que discorre sobre a animação do inanimado.

A imagem que respira, o corpo do filme, o toque prometido à visão, o poema-ato, as sensações, os afetos e as *quasi-carícias* entre imagem e espectador traduzem o desejo pigmaliónico e assinalam a passagem (**passo**), da morte à vida, a última das metamorfoses.

1. Imagem aberta

1.1. *Encarnação, Abertura e Sintoma*

Uma “rítmica circulação viciosa [...] de abertura e de fechamento: uma pulsação desarticulada, desenfreada, desafortunada de lábios e pálpebras, pela qual o texto incessantemente procura o poder de suscitar o orgânico.[...] parece exigir o desprendimento das palavras do seu discurso, mesmo quando tais palavras são a capacidade antitética de subversão da simples lógica de identificação [...] palavras que distendem a definição do sagrado entre puro e impuro, entre o divino e o profano.

222

Esta exposição da obra de Georges Bataille, feita por Georges Didi-Huberman projeta, com um certo ajustamento, a própria estrutura do livro *L'image ouverte*. A relação dos textos selecionados cria uma circularidade rítmica de abertura e fechamento.

Como a obra de Bataille, *L'image ouverte*²²³ impõe o desapego das palavras do seu discurso, obriga a uma visão, além de todo o objeto comum do ver, tal qual as imagens que não se deixam reter pelo texto: “a palavra ver é ainda uma recusa do olhar”²²⁴).

Nas elaborações sobre a obra de Bataille, Georges Didi-Huberman salienta esta frase que, em conjunto com os outros artigos, se revela como uma possível ideia-síntese: esta de ver para além do visível, de ler para além do legível.

Os quatro primeiros textos reunidos sob a égide do *Visible, visuel, figurable: La couler de'ecume, ou le paradoxe d'Apelle, La couler de chair, ou le paradoxe de Tertulien, Un sang d'images* e *Puissances de la figure: exégèse et visualité dans l'art chrétien*, perscrutam o visível e o visual, a imitação e a encarnação, os seus paradoxos, mitos e imagens (antiguidade clássica e cristã). Ora, o milagre cristão torna a imagem presente (“a imagem presentifica”, já o dissera Jacques Aumont²²⁵), exaltando um corpo investido de glória que “reanima” aquele que o observa, através de uma “impressão” na carne, uma marca, um estigma. E o estigma transforma o sujeito em rasto, em vestígio do divino: uma *sua* ferida viva. Este estigma estabelece outra imitação que não a do

²²² Georges Didi-Huberman, *L'image ouverte, Motifs de l'incarnation dans les arts visuels* (Paris: Gallimard, 2007), 324.

²²³ *L'image ouverte* foi primeiramente apresentado no colóquio *Georges Bataille dans les années trente: le politique et le sacré*, em janeiro de 1986.

²²⁴ *Ibid.*, 325.

²²⁵ Jacques Aumont, *A Imagem – Olhar, Matéria, Presença* (Lisboa: Edições Texto&Grafia, 2011), 212.

“espelho” da visibilidade pagã: a imitação das chagas de Cristo é um ato de encarnação, não de *mimesis*.



Figura 136. Caravaggio, *L'incrédulité de Saint Thomas* (detalhe), 1601-02. A imagem feita corpo, encarnada, segura na mão do espectador, conduz ao toque, a uma abertura, a uma fenda no ecrã, convida ao trespassse, ao afundamento no lado de “lá”.

O estigma é uma imagem, porém gerada na carne. Ao contrário de uma imitação procedente do processo reflexivo (jogo de espelhos), ele transpõe a imagem pela imagem, “na imagem”, digamos. A recorrência iconográfica do estigma, particularmente nos séculos XIV e XV, demarca uma nova relação entre imitação e encarnação (resultante do entrecorte entre a luminosidade e o sangramento), de natureza hibridizada, metamórfica: a pintura encarnada²²⁶ (pois tornada carne) - a sua superfície torna-se pele, dilacerada em rasgo escarlate, a figura definida pela orla luminosa, sangrando em cor. Ora, as chagas correspondem a uma *persona*, ao próprio sujeito divino.

²²⁶ Para um aprofundamento do tema ver Georges Didi-Huberman, *La peinture incarnée* (Paris: Minuit, 1985).

O “sangue figural” (não figurativo) também procede como sintoma, como irrupção e encarnação, não como imitação, mas como acontecimento, como espetáculo, como uma espécie de *happening* único, singular: o “enigma da substância figural”²²⁷.

Adotar as manchas como impressões do sangue de Cristo no Santo Sudário, por exemplo, não é mais que a vontade irracional de constatação de um “fantasma” (própria de qualquer *scéance*). O sangue de Cristo não brota do seu corpo, mas surpreendentemente da sua imagem. Trata-se de um “sangue de imagem”, não menos eficiente por isso: sangue-figural, sintomático, portanto, tornando-se visível por uma “intervenção” não visível.

O figural não dá portanto preferência aos motivos de uma imagem, nem aos seus eventuais sentidos secundários, metafóricos ou outros. Ele constitui um verdadeiro «acontecimento de imagem», cuja função não é representar nem significar algo: ele vale por si mesmo. (...) o figural é uma ideia elástica – ou dinâmica, para sermos positivos. Existem várias formas de compreendê-la, que só têm em comum as premissas enunciadas por Lyotard: o figural não figura nem significa, ele é o próprio ser da imagem; sobretudo, ele é menos noção que princípio – um princípio de intensificação, que pode singularizar acontecimentos, pormenores e potências (Dubois, 2001), ou motivos (André, 2007), à escolha e segundo os casos. Isso não deixa de ter alguma semelhança com o que Barthes (1980) designava o *punctum* de uma fotografia, esse «ponto de intensidade que, precisamente, escapava às leis da semelhança para nos vir interpelar pela sua pura existência visual».²²⁸

Aumont (via Roland Barthes e fazendo uma relação com a ideia de *punctum*) refere ainda que o figural não é um dado “fechado” da (e na) imagem: ele pertence, de forma particular, a cada espectador. Ou seja, ele “abre” a imagem a cada um dos seus espectadores (ou amantes), torna-a *acontecimento*, discreto (ou não), íntimo, personalizado e intransmissível. Apenas incumbe ao espectador (amante) desejá-lo.

Em *L'image survivante: histoire de l'art et temps des fânetes selon Aby Warburg*²²⁹, Georges Didi-Huberman versa sobre a *image symptôme* (“imagem sintoma”), alumiado

²²⁷ Sobre o assunto ver Gilles Deleuze, *Francis Bacon - Lógica da Sensação* (Lisboa: Orfeu Negro, 2011).

²²⁸ Jacques Aumont, op.cit., 210-211.

²²⁹ Georges Didi-Huberman, *L'image survivante: histoire de l'art et temps des fânetes selon Aby Warburg* (Paris: Les Éditions de Minuit, 2002).

por uma relação particular entre Warburg e Freud. A vasta investigação dessa região figural pelo cristianismo motiva a criação de um novo tipo de objeto figurativo, cuja eficiência torna apropriada a expressão “poderes da figura” – título do último texto do conjunto reunido na primeira parte de *L’image ouverte* sobre os temas do visível, do visual e do figurável. *Puissances de la figure: exégèse et visualité dans l’art chrétien* trata assim (fundado pelos paradigmas freudianos da figurabilidade, dos fantasmas e sintomas), de uma relação exegetica com o visual. A exegese invoca, etimologicamente, o movimento de ir para “lá”: somos encaminhados para “lá” dos limites do sentido (mais evidente). Esta dialética do desvio (da verdade e das suas refrações) é o espaço hibridizado, ambíguo, paradoxal, no qual será instituída uma dimensão “figural”. Esta dimensão comporta dez procedimentos: *translatio*, *memoria*, *praefiguratio*, *veritas*, *virtus*, *desfiguratio*, *desiderium*, *praesentatio*, *collocatio*, *nominatio*.

Com a determinação destes dez procedimentos, a primeira parte de *L’image ouverte* fecha-se, ao direccionar-se para *Chair, symptôme, ouverture*. Este último texto apresenta-se como epítome da passagem, como uma “dobra” no processo metamórfico que atravessa todos os artigos, irrompendo no erotismo de Bataille, entre o êxtase divino e o horror extremo, na imagem aberta portanto. O sentido da visão vai-se tornando, gradualmente, háptico: o olhar transmuta-se em tato, estimulando o desejo.

O olhar devora, conclui-se.

As imagens abrem e fecham tal qual os nossos corpos, tal qual as nossas pálpebras, abrem e fecham em busca de um olhar, pulsando conforme as emoções, abrindo e fechando entre a contração e o relaxamento da sístole e da diástole. As imagens implicam-nos enquanto espectadores, de forma a gerar algo que poderíamos nomear de *expérience intérieure*, o “nosso pequeno acontecimento”? (Pequena percepção²³⁰? Pequeno monumento²³¹?).

Ora, aquele que olha e aquilo que é olhado fundem-se, equivocando sonhos, fantasmas e sintomas.

Os ensaios concentrados em *L’image ouverte* foram elaborados sob este volte-face, contestando uma tradição historiográfica idealista, abstrata ou iconográfica. A teoria de Georges Didi-Huberman especula a coloração do “**avesso** da forma/da figura”, do

²³⁰ José Gil, *A Imagem-Nua e as Pequenas Percepções: Estética e Metafenomenologia* (Lisboa: Relógio d’Água, 1996).

²³¹ Título da exposição realizada na Sala do Veado – Museu Nacional de História Natural e da Ciência. Este projeto expositivo reúne as obras realizadas no contexto da presente investigação.

avesso do visível, situando-se entre pele e vísceras, entre superfície e profundidade. Teoria “encarnada”, porque transformada em corpo, pela brutalidade das suas temáticas: sangue, secreções, estigmas, dor, desejo, erotismo, abjeção, obscenidade, êxtase; “encarnada” por compreender os contornos de uma imagem animada, tátil, que expõe os seus corpos aos corpos dos seus espectadores²³². Imagem e abertura, carne e espectro são inseparáveis, como a matéria é inseparável dos intervalos que a integram.



Figura 137 e Figura 138. À esquerda *Incarnation* (2008), de Bill Viola. À direita Ana Rito, stills de *Innuendo* (2010).

Incarnation (2008), de Bill Viola, parece “ilustrar” este intervalo ao mesmo tempo que passagem, de uma coisa a outra, de “aparição” a corpo, de ausente a presente, de incolor a pigmentado, edificando o conceito de imagem encarnada (movente). As figuras

²³² Georges Didi-Huberman, *O que nós vemos, o que nos olha* (Porto: Dafne Editora, 2011).

surgem lentamente da escuridão, passando por uma cortina de água, gesto após gesto, ganhando cor (a imagem primeira é a preto e branco), desenhando os seus contornos através de apontamentos de luz, emergindo do vazio para a ele tornar e repetir o ciclo, uma e outra vez, num movimento contínuo “para cá” e “para lá” da imagem -corpo.

A cortina negra de *Innuendo* (2010) encontra eco na cortina de água de *Incarnation*. Ambas funcionam como passagem da escuridão para a luz, mesmo atuando, uma na opacidade do tecido e outra na transparência da água.

Em *Innuendo* o tecido que envolve o corpo atua (porque adquire o estatuto de personagem, ao invés de adereço) num palco ambíguo, constituindo-se ao mesmo tempo como agente de clausura, assim como móbil da própria extensão dos seus movimentos, estando no centro de toda a ação.

Um *pas de deux* entre o corpo e uma sua nova pele.

Um dueto de imagens, na medida em que a peça é uma dupla projeção, dois ecrãs: um ecrã negro, onde visionamos a cortina caída e um outro ecrã onde se desenrola o diálogo entre o negro/sombra do tecido e o branco/luz do corpo.

No primeiro ecrã não existe revelação do corpo, que permanece oculto ao olhar do espectador. No segundo ecrã o corpo revela-se, dá-se a ver. No entanto, a cortina sobe sem nunca expor a identidade do corpo, da figura. Nunca revela o rosto. A cortina sobe, para poucos minutos depois voltar a cair e a eclipsar o corpo: a luz parece ter sido apagada, lá, onde este se encontra.

Innuendo, numa perspectiva intimista, enquadra um espaço interior, de carácter ilusionista, onde se encontra o corpo e onde ocorre a ação. Esta porta/cortina constitui-se como passagem, ou fronteira, entre espaços, entre tempos e entre corpos, o da bailarina e o do espectador.

1.2. *Imagem sensação - Presença, afeto, quasi-carícia*

A imagem é um sopro, um fôlego, mas expirante, em vias de extinção. A imagem é o que se apaga, se consome, uma queda. É uma intensidade pura.²³³

Acercando-nos novamente do conceito de *punctum* bartheniano, também a imagem sensação irrompe inesperadamente, imprimindo, temporária e ocultamente uma ferida (estigma) no corpo do espectador (amante). A solicitação do espaço (enquadramento) háptico torna-se imprescindível na criação/produção de uma imagem sensação, proporcionando-lhe o efeito de choque pretendido: esse abeiramento violento, “corpo a corpo”, que encurta a distância intrínseca à representação e que desencadeia, concludentemente, uma função tátil da visão, “um arrebatamento/precipitação” dos sentidos, uma pura “presença”. Este “arrebatamento/precipitação” carrega consigo algo de transcendental que forma, por sua vez, uma **zona de contacto** onde a passagem entre o olho e a mão se dá, onde o toque acontece.

A lógica da sensação resiste à representação. Se a representação obriga a uma relação de *mimesis* entre o espaço da tela (ecrã) e o espaço do real (onde o primeiro procura reeditar as formas do segundo) Deleuze, por sua vez, pressente em Bacon²³⁴, a urgência em expor (mais do que repetir formas), sem a mediação e distância implícitas na representação, um conjunto de forças que admite/possibilita o efeito choque²³⁵ de que falamos.

Um certo “excedente” do visível (que conduz a uma espécie de amnésia) fixa-se na tela mesmo antes do pintor começar a agir, cimentado em *clichés* ou “imagens já feitas” que, na produção das formas do visível, atravancam a passagem das forças directoras da sensação. Sob a aparência de cada *cliché* (ou *imagem feita*), como que fantasmaticamente justaposta, insiste uma sensação que batalha por emergir, uma força invisível em estado de tensão.

²³³ Gilles Deleuze, *Quad et autres pièces pour la television suivi de L'Épuise* par Gilles Deleuze (Paris: Les Éditions de Minuit, 1999), 97.

²³⁴ Gilles Deleuze, *Francis Bacon - A Lógica da Sensação* (Lisboa: Orfeu Negro, 2011).

²³⁵ Didi-Huberman (em torno da obra de Walter Benjamin e sobre a questão da aura) acrescenta: “É ainda a distância – a distância como choque. A distância como capacidade de nos atingir, de nos tocar, a distância ótica capaz de produzir a sua própria conversão háptica ou tátil.” Georges Didi - Huberman, op.cit., 131.

O espaço háptico, que Deleuze descreve, a partir de Maldiney²³⁶, diferencia-se por uma visão aproximada na qual o olhar reconhece/identifica em si um meio (*medium*) de tocar que lhe é específico e único, arredado da sua função ótica. Nem puramente ótico nem puramente manual, o espaço háptico manifesta-se historicamente, para Maldiney, na arte egípcia, na qual o baixo relevo (situando-se entre a pintura e a escultura, entre o olho e a mão), ao postar a forma e o fundo no mesmo plano (distinguidos apenas pelo contorno), inaugura uma tal sensibilidade tátil do olho²³⁷. Este é um espaço de visão “achegada” (*close-up*), intenso, que, na abolição da perspectiva, exclui por conseguinte quer uma distância forçada opticamente entre o espectador e o quadro (ecrã) quer as relações narrativas que se instituem entre o primeiro plano e o plano mais distanciado. Assim, o espaço háptico apresenta-se como o mais ajustado à edificação de uma imagem sensação, de uma superfície sensível que alcance/toque (sem mediação) o espectador, aproximando-se, ainda, do conceito de *imagem afeção*²³⁸.

Para Deleuze, Francis Bacon, na sua demanda por uma imagem sensação que colidisse violentamente no sistema nervoso do espectador, reabilitou algumas características do espaço háptico da arte egípcia.

Para Buydens²³⁹, a proximidade, enquanto motor de uma visão háptica, é sinónimo de “presença”, entendida como o **avesso** da representação. Deleuze propõe a substituição do termo “presença” por “vida” (sensação?)

Ora, a correspondência entre o espaço háptico e um tal espaço de proximidade inaugura essa *quasi*-carícia de que fala Didi-Huberman²⁴⁰, possibilitando um encontro mais imediato com a vida sempre que a imagem sensação investiga as potencialidades do espaço háptico (de visão aproximada) e realiza a dobra²⁴¹ do visível sobre si mesma.

A imagem sensação opõe-se quer à ilusão, quer à representação, quer ao signo ou significação: a imagem sensação não representa o real, ela encerra em si toda a

²³⁶ Henri Maldiney, *Regard, Parole, Espace* (Paris: Éditions L'Age d'Homme, 1994).

²³⁷ *απτικό* em grego significa tocar.

²³⁸ A imagem movimento do cinema clássico apresenta uma imagem indireta do tempo a partir da composição, da conexão, do agenciamento de imagens-percepção, imagens-ação e imagens-afeção. A esses três tipos de imagem correspondem três tipos de planos cinematográficos. À imagem-percepção, que pode ser objetiva ou subjetiva, corresponde o plano geral. À imagem-afeção corresponde o *close-up*, o primeiro plano. A imagem-afeção é o *close-up*, e o *close-up*, embora nem sempre, é basicamente o rosto, que pode ser reflexivo, quando pensa alguma coisa, ou intensivo, quando sente alguma coisa. À imagem-ação corresponde o plano médio. Gilles Deleuze, *L'Image-Mouvement*, Cinéma1 (Paris: Les Éditions de Minuit, 1983).

²³⁹ Mireille Buydens, *Sahara; L'Esthétique de Gilles Deleuze* (Paris: Vrin, 2006).

²⁴⁰ Georges Didi-Huberman, op.cit., 112.

²⁴¹ Gilles Deleuze, *Le Plî - Leibniz et le Baroque* (Paris: Les Éditions de Minuit, 1988).

realidade. Diante de uma pintura de Bacon, a figura não é um espectro/visão que assombre uma qualquer esfera imaginária mas a verificação de uma “pura presença” (sensação, vida).

Na imagem sensação, a existir “parecença” entre o representante e o representado, será sempre uma “parecença” imprevista, com origem, não no ardil mimético, mas na força, na autonomização da imagem em si.

1.3. *Imagem Contacto (l'image brûlée)*

Imagens contacto²⁴²: imagens que tocam algo e depois alguém. Imagens que remetem para a ideia de que tocar é ver ou de que ver é tocar. Imagens que estão próximas demais. Imagens que aderem. Imagens que se imprimem (em algo, em alguém). Imagens escudo, mas um escudo que dá a ver. Imagens acopladas a outras imagens. Imagens contíguas. Imagens de “costas voltadas”. Imagens pesadas, ou, pelo contrário, imagens leves, esvoaçantes, que planam sobre a superfície das coisas, e que se imprimem na pele de quando em vez. Imagens palpáveis. Imagens esculpidas pela sombra, pela luz, pelo tempo de exposição. Imagens manipuladoras, penetrantes, devoradoras.

Imagens que “animam” o olho e o aproximam da mão.

Este é o paradoxo das imagens contacto. Esta é a sua natureza complexa e hibridizada. Natureza que se manifesta no estigma, na chaga aberta da sensação. São imagens presentes: imagem-presença. Entre o tocar algo, depois alguém (o espectador, o amante) estabelece-se todo um processo de mediação que envolve inevitavelmente um *medium*, um canal de toque (seja a película, o papel, a tela, etc).

Imagens-contacto? Um ligeiro tremor da frente para o verso. Um tatear dialético da mão que procura ver e do olho que procura tocar.²⁴³

A imagem contacto é aquela que se estabelece para “lá” (ou “cá”) deste canal, aquela que lhe parece escapar (“queima” caminho) e que, de uma forma misteriosa ou miraculosa, se imprime nesse alguém (o espectador, o amante, outra vez) diretamente,

²⁴²Georges Didi-Huberman, *Contact Images* (Los Angeles, California: Tympanum, Journal of Comparative Literary Studies, University of Southern California, Issue 3, 1999). http://underconstruction.wdfiles.com/local--files/imprint-reading/contact_images.pdf. Consultado a 20 de maio de 2015.

²⁴³Ibidem.

sem “filtros”, como sintoma, estigma. Este alguém torna-se ele próprio *medium*, película, membrana, ecrã, imagem imprimida, marcada, estigmatizada, através da lógica da sensação.

1.4. *Ecrã sensível*

Como imaginar uma relação entre a coisa e a imagem, entre a matéria e o pensamento, uma vez que cada um desses dois termos possui, por definição, o que falta ao outro?²⁴⁴

Em *Matéria e Memória*, Henri Bergson apresenta uma imagem de um universo em permanente movimento, formado por imagens que agem e reagem umas às outras. Relativamente às representações anteriormente proporcionadas pela ciência, esta proposição tem a vantagem de oferecer uma imagem móvel, constituída por elementos heterógenos compostos de modo a criar contactos (redes, atlas) sempre provisórios.

O pertinente na passagem da concepção inicial de um universo centralizado, em que todas as imagens variam indiferentemente para as seguintes, para um em que estas passam a variar a partir da presença de um corpo, chamado de centro de indeterminação, é a suposição de que as imagens preexistem à consciência, que o mundo material anterioriza a presença de uma consciência que virá a interpretá-lo. O corpo distingue-se neste contexto enquanto ecrã (cortina, tela opaca), enquanto verdadeiro processador (*medium*) sensível que atua simultaneamente: absorvendo e refletindo as imagens (de modo muito semelhante ao negativo fotográfico quando exposto à ação da luz) como aponta José Bragança de Miranda:

Se este (o corpo) era uma projeção proveniente do mito, e da teologia, difratada pela ótica moderna, agora serve de ecrã para a projeção de imagens potentes, que o redesenham em profundidade. Trata-se, está bom de ver, de um ecrã paradoxal, que muda à medida que a imagem o toca, penetrando-o em profundidade.²⁴⁵

A presença do centro de indeterminação (corpo, ecrã sensível) envolve forçosamente um intervalo, inicialmente em relação à matéria, que deixa de receber e refletir o movimento em todas as suas feições e, em seguida, em relação ao tempo, entre a percepção da matéria e a acção equivalente. Distintamente da percepção, que mede o

²⁴⁴ Henri Bergson, *Matéria e memória* (São Paulo: Martins Fontes, 1990), 28.

²⁴⁵ José Bragança de Miranda, *Corpo e Imagem* (Lisboa: Vega, 2008), 96.

poder refletor do corpo, a afeção regula o seu poder absorvente, apontando para o interior, para o que esse corpo adiciona aos corpos externos. Logo, mais do que ampliar estímulos exteriores em ações consecutivas, além de reagir de modo pressentível em consonância com o hábito e com uma certa mecanicidade própria, o centro de indeterminação (corpo) pode produzir uma experiência singular, criar novas práticas e despertar novas associações (contactos). Nesta lógica, a imagem afeção convoca a memória pura na invenção de uma nova entidade, alterada ou mesmo produzida, de modo mais ou menos autónomo, atuando diferentemente da imagem-ação que movimentava os mecanismos sensório-motores e o automatismo (da percepção). Uma vez desencadeados os processos afetivos, abrindo um hiato entre a percepção e a ação, o corpo expande a sua margem de indeterminação deixando pressentir/atuar o seu papel criador.

Neste seguimento Mark Hansen, mais especificamente em *New philosophy for new media*²⁴⁶, pretende reanimar as proposições de Bergson, principalmente em relação ao papel produtivo desempenhado pelo corpo, no contexto das imagens moventes e provenientes das novas tecnologias. Hansen contende com a classificação introduzida por Deleuze, relativa aos regimes da imagem cinematográfica, mas posiciona-se criticamente em relação ao que denomina de progressiva “desencarnação do centro de indeterminação”²⁴⁷ em que este teria incidido, no momento de transição para o regime da imagem tempo. Para Hansen, a imagem-tempo releva as operações do pensamento – resultando numa espécie de paralisia motora – em prejuízo das relações sensoriais de natureza corpórea/material, precisamente aquelas que as imagens moventes/digitais convocam. A posição de Hansen relativamente aos recentes desenvolvimentos tecnológicos é a de que as transformações facultadas pela codificação digital são expressivas ao ponto de instituir um novo paradigma, de provocar um revolvimento nas permutas entre corpo e imagem.

Em suma, a imagem já não pode ser restrita ao nível da aparência superficial, mas deve ser expandida para abranger todo o processo pelo qual a informação se torna perceptível através de uma experiência corporificada. A isso eu proponho chamar de imagem digital.²⁴⁸

²⁴⁶ Mark Hansen, *New philosophy for new media* (Cambridge: MIT Press, 2004).

²⁴⁷ Ibid., 70.

²⁴⁸ Ibid., 10.

Este “corpo expandido”, chamado a desempenhar as funções anteriormente atribuídas aos “velhos”²⁴⁹ *media*, passa, nesta nova condição de operador de um *interface* pós-cinematográfico, a escoar e a criar imagens por ele mesmo.

O centro de indeterminação (**zona de contacto**) é um “território impreciso”²⁵⁰ - lugar de transferência, de passagem, de arrebatamento e de rebatimento de todas as imagens. É esta a sua natureza: hibridizada.

Os deslocamentos provocados pelos interstícios e pelos intervalos entre as imagens proporcionam o surgimento de novos modos de conexões, de suspensões ou de acelerações, alterando significativamente as margens de indeterminação do sujeito (espectador/amante) e expandindo o domínio afetivo. Este trabalho/operação entre as imagens, entre a imagem fixa e a imagem movente (por exemplo), realiza-se sob o signo do “desassossego”, desestabilizando as convicções tradicionalmente associadas aos *media*, sempre de modo a acrescentar uma interrogação e uma suspeita por parte do espectador.

1.5. *A imagem nua e os pequenos monumentos*

O olhar está sempre em oscilação entre uma percepção das formas tal como elas se apresentam e uma percepção que não é trivial. Esse equilíbrio instável é próprio da estética. Olhamos para um quadro e vemos aquilo que nos é dado pela percepção trivial. De repente o olhar tem uma espécie de vertigem e passa para um outro olhar, é aí que a percepção deixa de ser trivial e se torna estética. Ao mesmo tempo aparecem as pequenas percepções, que não são da ordem da claridade percetiva, estão (tal como o inconsciente) no centro da claridade e da consciência, mas são estas pequenas percepções as vias de acesso que revelam os outros sistemas percetivos meta-estáveis.²⁵¹

O *Parergon*, este suplemento quase aperitivo, se possui o estatuto de um conceito para-filosófico, deve nomear uma estrutura predicativa e formal, geral, que possamos

²⁴⁹ Sobre este assunto ver Jay David Bolter e Richard Grusin, *Remediation: Understanding New Media* (Cambridge, Mass. : MIT Press, 2000).

²⁵⁰ Philippe Dubois, *Movimentos improváveis – o efeito cinema na arte contemporânea* (Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 2003).

²⁵¹ José Gil, *A Imagem-Nua e as Pequenas Percepções: Estética e Metafenomenologia* (Lisboa: Relógio d'Água, 1996), 23.

transportar intacta ou regularmente distorcida, reformulada, noutros campos, para que se submeta a novos conteúdos.²⁵²

Jacques Derrida, no capítulo inicial de *The Truth in Painting*, expõe uma leitura da *Crítica da Faculdade do Juízo*²⁵³ na qual sugere a ideia de que cada obra de arte transporta consigo uma estrutura de suplementação (*parergon*) que não se localiza nem dentro nem fora desta (*ergon*).

A análise de Derrida procura demonstrar o caráter discricionário da distinção que Kant institui entre o dentro e o fora de uma obra, definindo o estatuto do *parergon* como algo que possibilita o suprimento, uma “resolução interna” da entidade a que se adita.

No caso de uma pintura, veja-se o exemplo, é a moldura que delimita a obra do meio circunjacente e lhe confirma a inteireza de sentido que permite a sua “pessoalidade”.

Enquanto “suplemento” o *parergon* opera ao lado da obra, mas só se adiciona se esta o convocar.

José Gil, em *A Imagem-Nua e as Pequenas Percepções: Estética e Metafenomenologia*, acerca-se do pensamento de Derrida.

A imagem-nua é justamente o *ergon* que, por razões de “insuficiência interna”, solicita um *parergon* verbal que trace um caminho para o fabrico do seu sentido: “a imagem só adquire sentido (quer dizer, só tem efeito artístico sobre o espectador) numa certa relação com o seu sentido verbal (...) a imagem-nua provoca um apelo ao sentido (como um vazio suscita um apelo ao ar)”²⁵⁴

Estas imagens criadoras de “pequenas percepções” estão coligadas a forças que demandam uma significação verbal ausente que irá plenificar o seu vazio ou “nudez”.

A inclusão das noções de força e inconsciente alterou os conceitos clássicos da fenomenologia, nomeadamente os de visível e invisível.

A querela entre o estatuto do invisível e dos seus níveis ontológico e fenomenológico não encontra em Merleau Ponty uma resposta definitiva: não identifica totalmente o invisível com o inconsciente (deixando indeterminada essa definição), remetendo o visível para a fenomenologia e o invisível para a ontologia.

Merleau Ponty não confere ao invisível uma autonomia clara. Para ele o invisível é a “impercepção da percepção”.

²⁵² Jacques Derrida, *The Truth in Painting* (Chicago: University of Chicago Press, 1987), 64.

²⁵³ Immanuel Kant, *Crítica da Faculdade do Juízo* (Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1990).

²⁵⁴ José Gil, op. cit., 93.

Por sua vez, José Gil define o invisível como uma experiência para além (para “lá”) da consciência. Assim, a percepção do invisível é uma “visibilidade segunda”, é o **avesso** do visível (o revestimento deste).

É na estética que a percepção do invisível se torna fulcral, pois é a arte que possibilita tornar o invisível, visível, pois é no segundo que se denuncia o primeiro.

A estética “vê” o invisível *a priori*.

As pequenas percepções são afins da percepção artística, são sensações ínfimas, impercetíveis que acompanham a apreensão de uma forma (pictural, musical ou outra).²⁵⁵

Gil define a percepção estética como sendo um sistema naturalmente instável, revelado através das “pequenas percepções”.

Estas são sensações “mínimas”, impercetíveis situadas no âmago da própria percepção, também entendidas como “fenómenos de fronteira ou de limiar”, não-conscientes, para os quais terá de ser desenvolvido um novo conceito de experiência, mas não a experiência do sujeito (espectador/amante) consciente.

O fenómeno não-consciente da comunicação artística distingue-se por ser próprio de fenómenos de “limiar ou de fronteira”.

Estes fenómenos são absorvidos numa primeira aproximação como respeitantes ao campo das “pequenas percepções” e não contêm espaço de operatividade próprio, pois obedecem em geral do movimento destas por se posicionarem na fronteira que aparta e sobrepõe a consciência e o inconsciente.

A ideia do “não-consciente” implica, através das pequenas percepções, a ponderação das forças e não das formas, ou do modo como as primeiras se registam nas segundas.

É no cruzamento das noções de força e destas pequenas percepções que se funda a autonomia atribuída ao invisível, o que não sucede em Merleau Ponty, para o qual o invisível (polo negativo) depende do modelo percetivo do visível (polo positivo).

As noções de “força” e “intensidade” vêm assim reanimar as noções clássicas de “visível” e “invisível”. A visibilidade secreta, a visão interior (de dentro) que “tapiza” a visão de fora não possui (em Merleau-Ponty) um estatuto claro.²⁵⁶

Para Gil, a Ponty falta diferenciar o olhar da visão.

²⁵⁵ José Gil, op. cit., 90.

²⁵⁶ Ibid., 33.

Para ver, é necessário olhar; mas pode-se olhar sem ver: pode-se até ver mais (para “lá”), olhando; não só recolher estímulos, decifrá-los (ver), mas fazer interferir o corpo na “paisagem”.

Olhar é fazer brotar movimentos ínfimos entre as coisas, juntá-las em unidades quase discretas (zonas), aglomerados, “dobras”, acionando na “paisagem” cortes prontamente cerrados pelas “pequenas percepções”.

Pelo contrário, o ver, parece obedecer a uma espécie de “vício mental”: focaliza, delimita, organiza e pré-condiciona o ato ou a percepção visual.

O que Gil propõe é fundamentalmente a noção de “sensação pura”: uma percepção visual anterior ao ver, um olhar apenas. Um mesmo olhar que “esquece” o significando, a intenção, o sentido e fixa-se no fluxo (das imagens, das superfícies, das películas, dos ecrãs).

2. *Galateia*

Espiava, digamos assim, o momento propício em que a estátua deveria deixar de o ser, em que a matéria estendida deveria transitar para um estado mais perfeito ou, pelo menos, mais aperfeiçoado, em que deveria pensar. Uma tal mudança não se produz bruscamente nem por saltos: cumpre-se por gradações, por nuances, por movimentos impercetíveis. Há uma distância infinita de um estado ao outro; mas esse infinito atinge-se num instante muitíssimo finito.²⁵⁷

No séc. XVIII, o mito de Pigmalião (*Metamorfoses* de Ovídio²⁵⁸), a metáfora escultórica e o motivo do homem-estátua, conquistam um renovado e peculiar interesse. A escultura de Étienne-Maurice Falconet²⁵⁹, apresentada no Salão de 1763 é disso exemplo, assim como o *ballet Le Triomphe des Arts* de Antoine Houdart de La Motte no qual a “estátua animada” se torna uma “estátua dançante”. Uma possível *mimesis*

²⁵⁷ André François Boureau-Deslandes, *Pygmalion ou la statue animée*. Citado por Victor Stoichita, *O Efeito Pigmalião – Para uma Antropologia dos Simulacros* (Lisboa: KKYM, 2011), 136.

²⁵⁸ Ovídio, *Metamorfoses* (Lisboa: Cotovia, 2007).

²⁵⁹ É representado precisamente o instante em que a estátua se “anima”.

absoluta, aquela que traria vida à estátua (algo inanimado mas próxima do real, na propoção, na estrutura), transformando a pedra em carne, “animava” artistas e pensadores como Condillac e Rousseau.



Figura 139 e Figura 140. À esquerda Étienne-Maurice Falconet, *Pygmalion et Galatée* (1763). À direita Louis-Jean-François Lagrenée, *Pygmalion et Galatée* (1781).

É através do toque que Pigmalião percebe que a escultura vive, que o seu corpo outrora gélido e inerte é agora macio e dinâmico, de temperatura próxima à sua (não é o escultor que “anima” a estátua mas antes o poder divino).

O “acontecimento” é revelado não pela visão, não pelo olhar, mas pelo toque que aproxima os corpos. No entanto, no séc. XVIII, a atenção recai num pormenor: o passo (e não o pulso ou o rubor), o instante em que a estátua sai do plinto, o passo primeiro e fundamental que assinala a passagem do inanimado (morte) ao animado (vida). Veja-se o romance *Pygmalion ou la statue animée* (1741) de André François Boureau-Deslandes, a pintura de Jean Raoux *Pygmalion amoureux de sa statue* (1717) ou *Pygmalion et Galatée* (1781) de Louis-Jean-François Lagrenée.

Como o movimento é o meio pelo qual a matéria deve passar, tornando-se de não pensante a pensante, a estátua foi adquirindo, gradualmente, todos os movimentos de que um corpo é capaz. À noite, sobretudo, como se não estivesse ainda segura do seu feito e

temesse ser vista, descia do seu pedestal, andava pelo salão, e depois voltava ao seu lugar habitual.²⁶⁰

Também Condillac no seu *Traité des Sensations*²⁶¹ (1754) desenvolve a sua teoria em torno de uma estátua, uma máquina antropomórfica na qual o filósofo faz operar cada um dos sentidos, um após o outro, de forma a estimular várias faculdades percetivas e a memória em particula (e são estes que animam a estátua, não uma deusa, não um escultor enamorado). A estátua-corpo é progressivamente animada.

Apesar de colocar as mãos apenas sobre si mesma, é como se a estátua considerasse que ela própria é tudo o que existe. Mas, quando toca um corpo estranho, o eu, que se sente modificado na mão, não se sente modificado no corpo. Se a mão diz eu, não recebe a mesma resposta. A estátua ajuíza assim as maneiras de ser que existem por completo fora dela.²⁶²

Para Condillac o toque expande os outros sentidos, e permite à estátua (logo, ao corpo humano) relacionar-se com o mundo exterior e ir ao encontro do “outro”.

Giuliana Bruno aponta uma espécie de “campo háptico”²⁶³ criado por Condillac, na proposta de interação entre o toque, o espaço e o movimento: o toque amplia a visão para lá dela própria, despertando a curiosidade e o desejo, na descoberta de novos lugares através do movimento.

Scène lyrique (1762), Pigmalião segundo Rousseau, coloca em cena o plinto (centro de toda a trama) e nomeia a estátua: Galateia. Aqui interessa a ação do escultor, o desejo que liberta o movimento: do seu escopro, do passo iniciador deste (agora) corpo.

Victor Stoichita aproxima o plinto à ideia de *parérgon* quando diz: “O plinto está para a estátua como a moldura está para o quadro. Não pertence plenamente à estátua nem ao mundo. Transpor o plinto equivale à saída do imaginário da sua própria moldura, da forma dos seus próprios limites.”²⁶⁴

Com Rousseau, Pigmalião assiste ao instante miraculoso, ao instante em que Galateia se transforma diante dos seus olhos, do seu toque. O rubor, um fogo no olhar e um ligeiro movimento denunciam a (agora) mulher, a mesma que tocando a sua (agora) carne diz:

²⁶⁰ André François Boureau-Deslandes, citado por Victor Stoichita, op.cit., 137.

²⁶¹ Etienne Bonnot de Condillac, *Traité des sensations. Traite des animaux* (Paris: Fayard, 1984).

²⁶² Ibid., 105.

²⁶³ Giuliana Bruno, *Atlas of emotion: Journeys in art, architecture and film* (New York: Verso, 2007), 251.

²⁶⁴ Victor Stoichita, op. cit., 135.

“eu”, para de seguida proclamar “eu já não sou”, ao sentir a superfície de um bloco de mármore. A estátua, que deixou de o ser, cora (*erubuit*). Continua Stoichita: “O *ebur* torna-se *rubor*, o branco tingem-se de vermelho, o marfim faz-se carne, o simulacro ganha vida.”²⁶⁵ Lembremos Ovídio.

Debruçando-se sobre o leito, beijou-a: pareceu-lhe tépida! De novo aproxima os lábios e toca-lhe nos seios com as mãos. Ao ser tateado, o marfim torna-se mole! A rigidez esvai-se, e sob os dedos cede e molda-se, tal como a cera do Himeto sob o sol amolece e, moldada pelos dedos, cede a mudar-se em formas sem conta, (...) Enquanto se pasma, e se alegra na dúvida e receia enganar-se, uma e outra vez o amante toca com as mãos nos seus desejos. Era corpo humano! As veias tateadas pelo polegar latejam! (...) A donzela sentiu os beijos que ele dava e corou.²⁶⁶

2.1. A escultura e as suas imagens: O complexo de Pigmalião (manifestação e inversão)



Figura 141. Luis Buñuel, *still* de *L'âge d'or*, 1930.

Sculpter en cinéma ou le complexe de Pygmalion é o título da Conferência dada por Dominique Païni, em 2007, no contexto do Festival *Cinéma et Sculpture* (Musée des Beaux-Arts de Caen). Nela, Païni discorre em torno da relação entre escultura e cinema, ou melhor, a presença da primeira no universo do segundo.

²⁶⁵ Ibid., 34.

²⁶⁶ Ovídio, op. cit., 252-253.

Para isso convoca exemplos: *L'âtre* (Robert Boudrioz, 1922), *Fanatisme* (Gaston Ravel, 1934), *Fleur de pierre* (Aleksandr Ptushko, 1934), *Graine au vent* (Maurice Kéroul, 1928), *Mariage d'amour* (Henri Diamant-Berger, 1931), *La belle que voilà* (Jean-Paul le Chanois, 1950), *La femme que j'ai le plus aimé* (Robert Vernay, 1942), *It had to be you* (Rudolph Matté, 1947), *Rivalités* (Edward Dmytryck, 1964), *Women in love* (Ken Russel, 1969), *Camille Claudel* (Bruno Nuytten, 1988), *Cléo de cinq à sept* (Agnès Varda, 1962), *Le mépris* (Jean-Luc Godard, 1963), *La douloureuse comédie* (Théo Bergerat, 1921), *L'âge d'or* (Luis Bunuel, 1930), *What a widow* (Alan Dwan, 1930), *La lune dans le caniveau* (Jean-Jacques Beineix, 1983). Para Païni, a escultura (ou a estátua mais precisamente) introduz, no âmago do cinematográfico, uma dimensão épica, enigmática e majestosa e reforça temáticas como o duplo (*doppelgänger*), o espectro ou o erotismo.



Figura 142. Bruno Nuytten, *still* de *Camille Claudel*, 1988.

Em *Ontologie de l'image cinématographique (Qu'est-ce que le cinema?)*²⁶⁷ Andre Bazin associa o cinema (e a modelação do tempo) ao fenómeno (ou acontecimento) da petrificação, da cristalização, ao molde, à escultura portanto. Por sua vez, e neste encadeamento que fazemos, Païni vê a referência à escultura (na contextura

²⁶⁷ Andre Bazin, *Qu'est-ce que le cinema?* (Lisboa: Livros Horizonte, 1992).

cinematográfica) como uma menção ao estado anterior à conquista do movimento, ou seja, filmar escultura é filmar a condição de onde o cinema terá partido: a imobilidade, a fixidez. Também Andrey Tarkovsky aproxima as duas linguagens (escultórica e cinemática) quando associa a técnica da montagem à capacidade de esculpir o tempo²⁶⁸: cortar e colar refletem a ação do escopro e o do martelo (conceito de moldagem).

Ora, a figura do Golem, do automata/automaton, da boneca (marioneta), do manequim ou de Galateia parecem assombrar alguma da cinematografia desde as primeiras duas décadas do séc. XX, com *Les mains qui meurent* de René Le Somptier (1913), *Ballet Mécanique* de Fernand Léger (1923-24), *Emak-Bakia* de Man Ray (1926), *Métropolis* de Fritz Lang (1927) *Le Golem* (Paul Wegener, 1920), passando por *Le sang d'un poète* de Jean Cocteau (1930), *Pandora* de Albert Lewin (1951), *La comtesse aux pieds nus* de Mankiewicz (1954) ou *Casanova* de Federico Fellini (1976).

Já a estátua (e a escultura mais monumental, vinda da mitologia e da herança greco-romana), é abordada, de formas distintas, por cineastas como Chaplin em *City Lights* (1931), Rossellini com *Voyage en Italie* (1954), Godard e *Le Mépris* (1963)

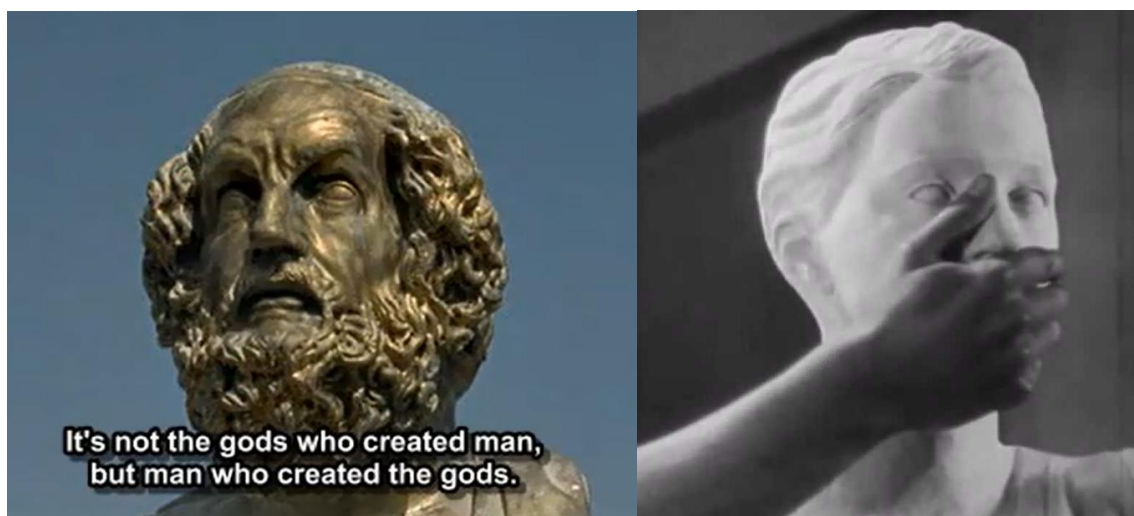


Figura 143 e Figura 144. À esquerda Jean-Luc Godard, *still* de *Le Mépris* (1963). À direita *still* de *Le Sang d'un poète* (1930), de Jean Cocteau.

A metamorfose de Galateia, a passagem do mármore a carne pela ação do desejo, do enamoramento do escultor pela sua criação, projeta, poéticamente, a ambição cinematográfica por excelência: representar o movimento, animar o inanimado.

²⁶⁸ Andrey Tarkovsky, *Sculpting in Time – Reflections on the Cinema* (Austin: University of Texas Press, 2014).

Não é de todo insignificante que esta tenha sido a temática de um dos primeiros filmes de Méliès (*Pygmalion et Galathée*, 1898).

Já *Le Sang d'un poète* (1930), de Jean Cocteau, traduz uma espécie de animação surrealista da estátua que se encontra no estúdio do artista, do poeta que, na tentativa de desenhar uma série de rostos “aviva” uma das bocas. O esforço inglório para apagar esta boca, agora sorridente, reverte num fenómeno inesperado: a boca passa do papel para a mão do artista e da mão do artista para a estátua, tornando-a falante, tornando-a vivente. O diálogo entre os dois é um dos momentos mais pertinentes e inquietantes do filme (culminando na destruição da estátua). Toda a *mise-en-scène* é influenciada pela experiência de palco de Cocteau, os movimentos convocam algumas particularidades do ballet ou a teatralidade pronunciada da pantomima, assim como o imaginário retratado reflete filmes como *Un chien andalou* (1928) e *L'Âge d'or* (1930) de Luis Buñuel.

Cocteau cria um “poema visível”, onde esculturas, homens, desenhos, espelhos e fantasmas coabitam, constituindo uma zona hibridizada, entre o sono e a vigília, entre a morte e a vida.

Ritual in Transfigured Time (1946), de Maya Deren, associa às imagens moventes elementos estáticos, questionando a relação da escultura com o cinema e do espectador com a materialidade, e as texturas do próprio filme. Ao incluir a escultura na composição de uma imagem orientada para o movimento, Deren sugere uma fusão entre as artes do tempo e as artes do espaço. A sequência do jardim das esculturas apresenta o contraste entre o corpo movente do bailarino e a quietude das estátuas, na utilização de imagens fixas (das estátuas) no seio de imagens em movimento, resultando num truque ilusionista para o espectador. A *quasi*-indistinção entre imagem fixa e imagem movente constituem uma zona hibridizada que expressa a fusão entre o escultórico e o cinematográfico, o inanimado e a capacidade de “animar”. Para distinguir os dois tipos de imagem, entre o fixo e o movente, entre o corpo e a escultura, é pedido ao espectador que conecte com a sua própria experiência corpórea, sensitiva, cinestésica, com as suas noções de fixidez, ou quietude, de circulação, de queda, de aceleração, como sugere Vivian Sobchack em *Carnal Thoughts: Embodiment and the Moving Image Culture*²⁶⁹:

²⁶⁹Vivian Sobchack, *Carnal Thoughts: Embodiment and the Moving Image Culture* (Berkeley: University of California Press, 2004).

Temos de alterar as estruturas binárias e bifurcadas da experiência cinematográfica sugeridas por algumas formulações anteriores e, em vez disso, posicionar o corpo do espectador de cinema como “terceiro elemento” carnal, que fundamenta e medeia a experiência e a linguagem, visão subjetiva e imagem objetiva - tanto diferenciando-as como unificando-as em processos reversíveis (ou quiasmáticos) de percepção e expressão.²⁷⁰

Ao promover uma identificação entre o corpo do bailarino e as estátuas (e o corpo do espectador) e por fazer do escultórico objeto central no processo perceptivo que negocia as semelhanças e as diferenças entre a fotografia e o filme, Deren reconhece propriedades temporais na escultura. É nossa expectativa, enquanto espectadores, que as esculturas sejam imóveis (ou, pelo menos, que o seu movimento não seja perceptível). No entanto, quando olhamos as esculturas de *Ritual in Transfigured Time* reputamo-nos à experiência do tempo (duração, transferência) e não do espaço. Fazemo-lo porque somos conduzidos a uma aproximação sensitiva, física com o próprio filme, com o bailarino que salta e desafia a gravidade, conduzidos a uma espécie de coautoria da imagem, na ressonância que esta provoca nos nossos corpos.

Esta é uma zona saturada de coexistências: o fixo, o movente, o corpo, a escultura, o espectador, o bailarino; esta é uma zona transitória, suspensa entre o escultórico e o cinematográfico.



Figura 145 e Figura 146. Maya Deren, *stills* de *Ritual in Transfigured Time* (1946). Na imagem da esquerda só se torna claro que a imagem da escultura é uma imagem movente quando a atriz entra no enquadramento. Até lá parece ser uma imagem fixa (fotografia). Na imagem da direita, o “escultórico” bailarino em pose, fica a dúvida se estamos perante uma imagem fixa ou em movimento.

²⁷⁰ Ibid., 6.

*The Dream of the Moving Statue*²⁷¹, de Kenneth Gross, investiga o acontecimento “miraculoso” das estátuas animadas na literatura²⁷² e artes visuais ocidentais, desde a antiguidade clássica até ao presente, identificando vários sintomas da estátua vivente: o discurso, o rubor, o pulso ou o movimento. No entanto, a estátua vivente não é necessariamente movente, como observamos em *Acts of Stillness: Statues, Performativity, and Passive Resistance*²⁷³ de David J. Getsy. A estátua pode ser comparada, em termos volumétricos, ao corpo representado, partilhando com este proporções e estrutura.

O paradoxo da estátua está pois na partilha da realidade e da ilusão: entre o material que a constitui e enforma e aquilo que ela representa (a imagem, portanto).

O encontro entre a estátua e o corpo (seu espectador, seu amante) é um jogo de aproximações e distâncias (físicas, espaciais e relacionais), orientado por diversos pontos de vista que direcionam as várias (pequenas) percepções. O espectador movente e a estátua “quieta” protagonizam uma **zona de contacto** que manifesta uma dinâmica que não reflete propriamente uma passividade (atribuída, *à priori* à estátua), mas antes, todo um circuito de sensações e revelações: olhar, cortejar, tocar suavemente, recuar, caminhar na sua direção, recuar novamente, o incómodo do silêncio, o devolver do olhar, o segundo toque. Estas parecem ser as premissas de qualquer enredo amoroso.



Figura 147. Jacques Rivette, *still* de *La Belle Noiseuse*, 1991.

²⁷¹ Kenneth Gross, *The Dream of the Moving Statue* (Ithaca: Cornell University Press, 1992).

²⁷² A leitura que faz de *The Winter's Tale*, e da figura de Hermione, é particularmente interessante. Ibid., 100-109.

²⁷³ David J. Getsy, *Acts of Stillness: Statues, Performativity, and Passive Resistance*, Volume 56, Number 1, Winter 2014, pp. 1-20.

<https://muse.jhu.edu/journals/criticism/toc/crt.56.1.html> Consultado a 05-07-2015.

Este enamoramento, encontra eco, sob proposições diferentes, em *La Belle Noiseuse* (Jacques Rivette, 1991), cuja dramaturgia é baseada na obra *Le chef d'oeuvre inconnu*, de Honoré de Balzac (1831). Nela também Frenhofer, assim como Pigmalião, deseja tornar vivente a sua criação (aqui pictórica), conferir-lhe o sopro da vida, o rubor da carne, o toque da amante. Rivette adota uma linguagem muito próxima do escultórico (servindo-se de interessantes jogos lumínicos), tratando as imagens do corpo da modelo como matéria permeável ao olhar, ao toque do espectador (escultor).

2.2. *O corpo do filme*

Enquanto “corpos vivos” (para utilizar um termo fenomenológico que insiste “no” corpo objetivo, sempre também experienciado como subjetivo, como “meu” corpo, ativo e investido na distinção de sentidos e significados “no” mundo e “do” mundo), a nossa visão é sempre já “corporizada” – e até mesmo no cinema é “in-formada” e é-lhe atribuída significado a partir dos nossos outros sentidos de apreensão do mundo: a nossa capacidade não apenas para ouvir, mas também para tocar, para cheirar, para provar, sempre para sentir a nossa dimensão e movimento no mundo. Em suma, a experiência cinematográfica é significativa não apenas inclinando-se para o lado dos nossos corpos, mas por causa dos nossos corpos.²⁷⁴

O filme projeta-se em nós, os projetores.²⁷⁵

A experiência do cinema (imagem movente) pode ser profundamente tátil (como já avançámos), aquela que promove uma transferência sensual entre filme e espectador que se expande para lá do visual (ou visível) e aurático, penetra a pele e reverbera no interior do corpo. Esta é a premissa de *The Tactile Eye: Touch and the Cinematic Experience*²⁷⁶ (2009), de Jennifer M. Barker, na senda de Vivian Sobchack, Tom Gunning, Giuliana Bruno, Raymond Bellour, Laura Marks ou Elena del Río.

Barker insiste numa noção de corporalidade associada ao filme: o corpo do próprio filme (via Sobchack) mais concretamente. Os movimentos de câmara, os enquadramentos, a flutuação do som, o silêncio, os diferentes graus de intensidade da cor, o preto e branco, o *slow-motion*, tudo concorre para a constituição do temperamento

²⁷⁴ Vivian Sobchack, op. cit., 60.

²⁷⁵ Herberto Helder, *Photomaton & Vox* (Porto: Assírio & 2013), 142.

²⁷⁶ Jennifer M. Barker, *The Tactile Eye: Touch and the Cinematic Experience* (Berkeley: University of California Press, 2009).

(humor) do filme. Quando vemos (e tocamos) um filme ele olha-nos (e toca-nos) de volta, segundo estas (e outras tantas) proposições. Existe uma ressonância erótica entre o corpo do filme e o corpo do espectador (como dois amantes).

Na tactilidade palpável do contacto entre a pele do filme e a pele do espectador, e na medida em que esse contacto desafia as noções tradicionais de filme e espectador como distantes e distintos um do outro, a relação tátil entre o filme e o espectador é fundamentalmente erótica. Filme e espectador reúnem-se numa troca mútua entre dois corpos que comunicam o seu desejo, não só para o outro mas para si mesmos, no ato de tocar.²⁷⁷

Sabemos não estar “dentro” do filme mas também sabemos que não estamos totalmente “fora”: sentimos, existimos e movemo-nos numa **zona de contacto** onde as nossas superfícies (abertas à contaminação, impressionáveis e conectáveis) e musculaturas se confundem (filme e espectador). Esta é uma “zona” de reciprocidade e reversibilidade. A reunião, ou associação, de “pares” tradicionalmente vistos como opostos (distintos e apartados) como sujeito e objeto, eu e o outro (aqui espectador e filme), parece fundamentar-se em *The Visible and the Invisible* ²⁷⁸ de Merleau-Ponty, que não nega a deiscência evidente entre tocar e ser tocado, entre ver e ser visto, na constituição da experiência perceptiva do ser “senciente”. Pelo contrário, esta deiscência é necessária e própria de um processo que conduz à subjetividade, possibilitando a superação do simples dualismo. A experiência do toque não pode ser entendida sem a sua reversibilidade em potência. Ora, tocar e ser tocado não são proposições simplesmente separadas da condição de se “estar no mundo”, uma vez que são reversíveis (o corpo tem a capacidade de ser, em simultâneo, sujeito perceptivo e objeto percecionado). A inelutável modalidade do visível aponta a invasão, o “encavalgamento” entre o olhado/tocado e o que olha/toca como se a tactilidade fosse prometida, de uma certa forma, à visibilidade.

Assim o encontro do filme com o *seu* espectador (amante) é mediado por todo um *apparatus*, e léxico, corpóreo que atravessa a pele/superfície (o campo háptico) e ressoa no íntimo dos (dois) corpos. O toque está para “lá” (dentro?) da pele e da mão.

Barker, por exemplo, estabelece três vias para o toque (que já afluímos): a pele, a musculatura e as vísceras. Estas categorias não são estanques, estando as sensações no

²⁷⁷ Ibid., 34.

²⁷⁸ Merleau-Ponty, *The Visible and the Invisible* (Evanston: Northwestern University Press, 1968).

centro de um processo que permite a conexão entre as três. Se o filme tem um corpo, tem necessariamente uma “linguagem corporal” (a musculatura, portanto): o movimento, o gesto, a pose são manifestos através das várias premissas que avançamos anteriormente como a montagem, a duração, o *loop* ou o *close-up*. A textura, a temperatura, o ritmo ou a intensidade, manifestam, por sua vez, as vísceras, o mais profundo de cada um dos corpos (do espectador e do filme).

Esta **zona de contacto** entre filme e espectador pode ser nomeada, num primeiro momento, de ecrã, espelho, janela, porta ou mesmo pele. Propomos uma extensão desta ideia: ora, esta **zona de contacto** é, antes e para lá de tudo, um corpo. Podemos associar a esta noção de corpo o conceito de “carne” (ou quiasma) sugerido por Merleau-Ponty, como comenta *Amelia Jones* em *Body Art/Performing the Subject*.

A carne não é, definitivamente, uma fronteira determinável, impermeável entre o “eu” e o mundo (ou o eu e o outro), fixando esse “eu” de uma forma fechada. Como uma membrana física que se desfaz e se reconstitui continuamente, a carne não é sempre o mesmo material mas um “contorno” em processo; a carne existe transitoriamente tanto como permeável, deslocando o seu perímetro físico, uma cercadura límbica de contenção virtual, e como o traço visível do corpo humano (cujos contornos nunca são estáveis em si mesmos, ou num campo visual alheio). Metaforicamente, bem como materialmente, a carne é um envelope, um “limite” que inscreve a delimitação entre o interior e o exterior, mas também o preciso local da sua união.²⁷⁹

A **zona de contacto** é uma espécie de campo energético, lugar de imanência, onde espectador e filme se coconstituem como entidades independentes mas conectadas, num plano de imersão (absorção) mútua.

Entre interior (invisível) e exterior (visível) não há cisão mas envolvência e entrelaçamento, quiasma e reversibilidade, inserção recíproca: interior do/no exterior e exterior do/no interior, verso e reverso um do outro. Interior (invisível) e exterior (visível) são inseparáveis mas diferentes, havendo entre si “contacto em espessura”, proximidade na distância.

Este é um espaço “entre”, um “terceiro corpo”, edificado no hiato entre o corpo do filme e o corpo do espectador.

Assim, via Ponty (e Barker) esta é uma **zona hibridizada**: quiasma e carne.

²⁷⁹ *Amelia Jones, Body Art/Performing the Subject* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1998), 206-07.

(...) Merleau-Ponty ofereceu os termos “interligar”, “quiasma” e “carne” para se referir à materialidade primordial na qual nós e todos os objetos palpáveis se encontram imersos nessa relação de reversibilidade. A “carne” é uma pré-condição da diferença, valor e subjetividade. Apesar de aqui “carne” não ser literalmente a carne humana, a escolha de Merleau-Ponty deste termo indica o papel crucial da materialidade e do toque no conceito mais abrangente da reversibilidade e intersubjetividade “pré-pessoal”. (...) No termo quiasma, sujeitos e objetos misturam-se mas nunca perdem a sua identidade. (...).²⁸⁰

Ora, segundo Martin Jay, a relação pontyana entre o visível e o invisível constitui aquilo a que denomina de “dobra no ser”²⁸¹, ou “dobra do sensível sobre si mesma” como propomos anteriormente.

Na mesma senda, e em jeito de conclusão, diz-nos Carlos Vidal:

(...) a perda da supremacia hierarquizante da visão em relação aos outros sentidos conduz-nos a uma interação quiásmica onde só há percepção se a visão deixar de ser um mero registo, e se a própria visão for acrescida de outros fatores como a corporalidade, o movimento e as emoções. (...) ver em «profundidade» é ver aquilo que oculta o ocultado, é conseguir ver os sucessivos planos de visibilidade, é aceder ao invisível. Porque visível e invisível são um par de iguais²⁸².

2.3. *Sopro - A respiração do filme, da escultura e da imagem movente*

E acima de tudo afirma, nos interstícios muitas vezes escavadas de forma inesperada entre planos ou organizado também na duração do próprio do plano, um forte sentido do momento, de suspensões de “tempos” que permitem aos afetos de vitalidade de se cristalizarem e de induzirem entre as personagens uma natureza presente de acordes afetivos. Tudo isto para progressivamente armazenar a memória no corpo do filme como

²⁸⁰ Jennifer M. Barker, op. cit., 20.

²⁸¹ Martin Jay, *Downcast Eyes: The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought* (California: University of California Press, 1993), 319.

²⁸² Carlos Vidal, *Invisibilidade da Pintura – Uma história de Giotto a Bruce Nauman* (Lisboa: Fenda, 2015), 486.

no do espectador, que flui e explode numa cena de separação, e que o final do filme repara, se quisermos, para se fechar no seu bloco de memória.²⁸³

Em *Le Corps du Cinéma* (2009), Raymond Bellour analisa a composição e a decomposição do filme, argumentando e expondo a sua organicidade.

O filme é entendido como matéria sensível, como um verdadeiro organismo vivente.

O processo de edição e composição da imagem espelha a mecânica da respiração.

A respiração do próprio filme.

Deste modo, o sopro conecta os dois corpos: o corpo do espectador inspira o ar que o corpo do filme expira e vice-versa.

Este sopro²⁸⁴ encerra em si algo de profundamente hipnótico, o que, para Bellour, concorre para o “arrebataimento” do espectador, agora envolto numa rede de planos, suspensões e densidades próprias da constituição da imagem movente.



Figura 148. Aleksandr Sokurov, *still* de *Mãe e Filho*, 1997.

Os filmes de Aleksandr Sokurov são compostos não por cenas mas por uma sequência de sopros ou exalações. Exemplo disso são *Mãe e Filho* (1997), onde os dois

²⁸³ Raymond Bellour, *Le Corps du Cinéma: hypnose, émotions, animalités* (Paris: P.O.L, Trafic, 2009), 288.

²⁸⁴ Samuel Beckett dedica uma peça ao sopro intitulada precisamente de *Breath*, de 1969, assim como Valie Export com a performance *Breath Text: Love Poem* (1970-73).

personagens respiram em uníssono ou *Arca Russa* (2002), realizado, segundo o próprio cineasta²⁸⁵, num único fôlego (com a duração de noventa minutos).

Os “sussurros” de Sokurov não figuram em *The Place of Breath in Cinema*²⁸⁶, de Davina Quinlivan, mas enquadram-se naquilo que é o seu objeto de estudo e que é influenciado pelo trabalho de Luce Irigaray, particularmente em *The Age of the Breath*²⁸⁷.

O suspiro permanece invisível...Contemplar a invisibilidade do outro, dá ou dá-nos de novo vida, incluindo a vida da visão...somos mantidos por uma energia que emana dele ou dela, que nos toca de uma forma luminosa e misteriosa.²⁸⁸

Pensar a dialética entre transparência e opacidade, visível e invisível, material e imaterial, presença e ausência, som e silêncio, filme e espectador, parece ser a premissa de Quinlivan, que analisa obras de Atom Egoyan, David Cronenberg ou Lars von Trier. É seu interesse explorar a noção de um corpo, o do espectador, que respira o filme (a partir das suas imagens e sons), ou que com ele partilha uma mesma respiração (como *Mãe e Filho*).

Por seu lado, diz-nos Didi-Huberman, em *Gestes d’Air et de Pierre – Corps, Parole, Souffle, Image* (2005), e tendo como ponto de partida *Le souffle indistinct de l’image* (1993), de Pierre Fédida, que a imagem respira, sendo o fôlego e o pulso do tempo.

A imagem-sopro aproxima-se daquilo a que denomina de *parole des morts* (*palavra dos mortos*): um espaçamento, um silêncio (entre a transparência: ar, imaterialidade ou ausência e a opacidade: pedra, materialidade ou presença).

A matéria das imagens? É a improvável combinação dos materiais a que tudo deve ter oposição. Assim, pedra e ar sabem perfeitamente encontrar-se na imagem. Basta olhar para os baixos-relevos de Donatello: por exemplo, quando o espaço entre a princesa e St. George é gravado e modulado na rocha em folhas trémulas, crinas e cabelos ao vento, cortinas ligeiramente levantadas em colunas de ar; até mesmo as veias do mármore, estes

²⁸⁵ *In One Breath: Alexander Sokurov’s Russian Ark* (2003), documentário realizado por Knut Elstermann onde mostra o *making off* do filme *Arca Russa*.

²⁸⁶ Davina Quinlivan, *The place of breath in cinema* (Edinburgh: University Press, 2014).

²⁸⁷ Luce Irigaray, *The Age of the Breath, Luce Irigaray: Key Writings* (New York: Continuum, 2004).

²⁸⁸ Luce Irigaray, *Being Two: How many eyes have we?* (Rüsselsheim: Christel Göttert Verlag, 2000), 21

vestígios geológicos por excelência, foram utilizados pelo escultor para figurar o ar em movimento, o ar que se desloca.²⁸⁹

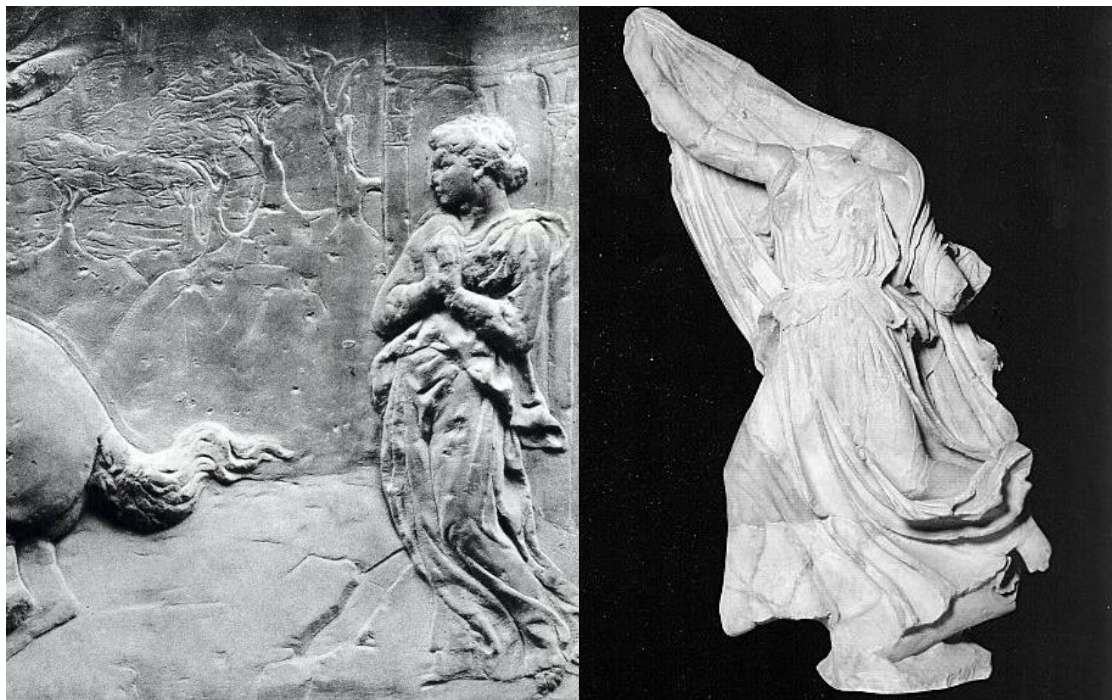


Figura 149 e Figura 150. À esquerda Donatello, *São Jorge e o Dragão* (pormenor), 1417. À direita, Anônimo, escultura de *Néréides* (s/data), British Museum, exemplo de representação do movimento (vento, ar, sopro) das vestes de pedra.

A estátua de *Pleura* (2015) não ostenta as vestes em movimento, mas a representação do ar e do sopro está lá. A descentralização da escultura deixa em aberto todo o lado direito da imagem de onde escorre a água (fator de estranhamento da imagem como tão bem menciona José Bragança de Miranda e Maria Teresa Cruz²⁹⁰), dando “espaço” ao vento, ao invisível. A própria escultura, de pedra, parece respirar igualmente, devido aos reflexos hipnóticos que a ondulação da água e a incidência da luz solar provocam. Também ela respira. Também ela sopra.

O *zoom*, lento, feito ao busto, acentua visualmente este respirar. E este sopro é audível, de quando em vez, numa espécie de som-fantasma, texturado e tremente. A fixidez, aparente, da pedra e a movência das águas, e da luz, constituem a matéria (sensível) da imagem (aqui videográfica).

²⁸⁹ Georges Didi-Huberman, *Gestes d’Air et de Pierre – Corps, Parole, Souffle, Image* (Paris: Les Éditions de Minuit, 2005), 63-64.

²⁹⁰ Catálogo da Exposição *Pequenos Monumentos que atestam o início das possibilidades*.

Esta é ainda, e também, uma imagem paradoxal, precisamente entre a quietude e o desassossego. O enquadramento fixo da imagem (e de todos os vídeos apresentados) acontece de modo a acentuar (por contraste) a ação que acontece “dentro” da imagem e o movimento “fora” da imagem, conduzido pelo próprio espectador.

A imagem não é necessariamente uma imagem estática ou uma imagem animada. Parece ser, paradoxalmente, e cada vez mais, ambas ao mesmo tempo. A natureza arrebatadora da imagem não se caracteriza mais, como era geralmente o caso da imagem fixa e a imagem movente, pelo seu estado de fixidez ou movimento, uma vez que esta, tributária de interações, é a partir deste momento variável.²⁹¹

Caroline Chik em *L'Image Paradoxale – Fixité et Mouvement* (2011) introduz o conceito de *imagens fixas-animadas* (*Images fixes-animées*) como tentativa de definição deste paradoxo, na medida em que a fixidez está sempre virtualmente presente na imagem movente, assim como o inverso.

Chik analisa esta simultaneidade através de diferentes tipologias, como o *slow-motion*, o extremo *slow-motion* ou a introdução de fotografias no encadeamento de um filme, e de casos de estudo como *L'Homme à la caméra* de Dziga Vertov (1929), *La Jetée* de Chris Marker (1962), *Reflecting Pool* de Bill Viola (1977-79), *24 Hours Psycho* de Douglas Gordon (1993).

Pleura e Le Buste (2015) não recorrem ao *slow-motion* mas aproximam-se daquilo a que Justin Remes chama de *static-film* (filme estático), em *Motion(less) Pictures: The Cinema of Stasis*²⁹²: *Empire* (1964) de Andy Warhol, *So Is This* (1982) de Michael Snow, *Blue* (1993) de Derek Jarman ou o *Fluxus-film*, *Disappearing Music for Face* (1965), são alguns dos filmes analisados a partir dos quais a estaticidade é trabalhada segundo vários vetores e indícios. Remes define quatro categorias que caracterizam este tipo de cinematografia: filmes que convidam a um visionamento parcial ou “distráido”; filmes que utilizam o extremo *slow-motion* para acentuar a fixidez das imagens; filmes que integram o texto, a palavra escrita ou dita na construção das suas imagens; filmes monocromáticos.

²⁹¹ Caroline Chik, *L'Image Paradoxale – Fixité et Mouvement* (Paris: Presses Universitaires du Septentrion, 2011).

²⁹² Justin Remes, *Motion(less) Pictures: The Cinema of Stasis* (New York: Columbia University Press, 2015).

Sobre *Disappearing Music for Face* Remes pergunta: “Pode um sorriso (e o seu subsequente desaparecimento) ser ouvido?”²⁹³ Poderíamos aplicá-la a *Le Buste* e perguntar: Pode um olhar ser ouvido? O poema de Jean Cocteau descreve um busto, a sua voz anima este corpo-escultura meio estático, meio movente, metade carne, metade gesso - material transitório (molde), metáfora dos espaços intersticiais, da “zona” que temos vindo a definir. A voz de Cocteau anima o corpo-escultura mas, torna o olhar audível? Este parece permanecer silencioso e secreto, apesar de ser um (o mais evidente) dos poucos elementos moventes (perceptíveis) na imagem. Tudo concorre para este “nada”. A estaticidade aparenta ser a distintiva de *Le Buste* todavia, esta é, também, uma imagem paradoxal.

Com o *close-up*, o espaço expande-se; com o *slow-motion*, o movimento estende-se. E tal como a ampliação não apenas clarifica o que vemos indistintamente “em qualquer caso”, mas clarifica inteiramente novas estruturas de matéria, o *slow-motion* não apenas revela aspetos familiares dos movimentos, mas elucida acerca de aspetos desconhecidos dentro deles.²⁹⁴

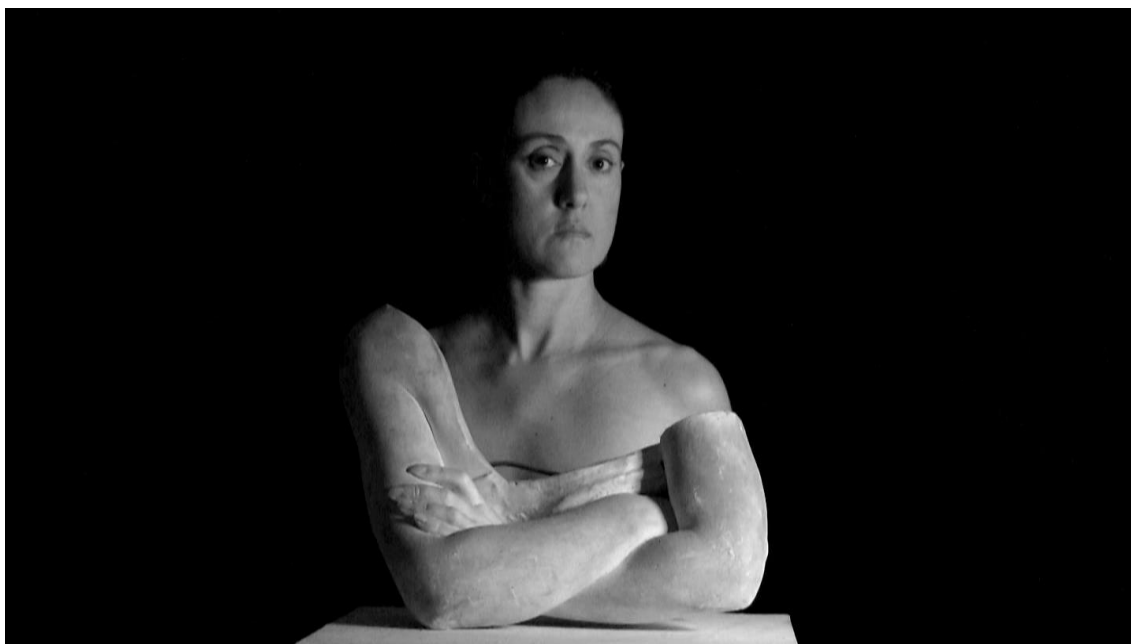


Figura 151. Ana Rito, *still* de *Le Buste*, video Full-HD, *Loop*, P/B, som, 1' 12'', 1/1, 2015.

²⁹³ Ibid., 71.

²⁹⁴ Walter Benjamim, *The work of art at the age of its technical reproducibility*, in Walter Benjamim: *Selected Writings*, vol.4, 1938-1940 (ed. Howard Eiland and Michael Jennings) (Cambridge, MA: Harvard University Press, 2003), 251.

Aria (2015) traduz o espelho de *Pleura*: a imagem tem cor, é utilizado o *slow-motion*, domina o silêncio e a figura descentrada ocupa o lado direito da composição, de onde é lançado o olhar que fita o espaço vazio à esquerda. Não sabemos para onde olha. Para a escultura de *Pleura*? Aproxima-os o *close-up* (ao rosto da atriz, ao busto da estátua).



Figura 152. Ana Rito, *still* de *Pleura*, video 4K transcrito para Full-HD, *Loop*, P/B, som, 14', 1/1, 2015.

Este é um exercício de observação, de dilatação do espaço, do tempo e do movimento, como um sopro lento e mudo.

O mesmo sopro de *Amatoria* (2015), que embora perceptível ao espectador (gesto), manifesta a mesma natureza quieta. Estas são “imagens demoradas”, onde o início e o fim se juntam e se regeneram. Para tal concorre o *loop* (e por vezes o *slow – motion*), cuja estrutura (circular) não é necessariamente repetitiva: implica sempre uma diferença e esta tanto pode ser real como aquela que é descoberta pelo espectador.

Falamos essencialmente de performances para a câmara, realizadas por atrizes ou bailarinas e mesmo por esculturas (via Kantor). Ora, o enquadramento fixo da imagem, como já vimos, assim como o *loop*, funcionam como mecanismos de presença, acentuando o “aqui” e o “agora” da ação: o seu “presente contínuo”.

Estando a câmara fixa e havendo uma montagem subtil e sem grandes artifícios (transparência), é acentuada a sensação de presença, a sensação de se estar frente a frente (ou corpo a corpo) com o performer e de com ele partilhar o mesmo sopro. Um sopro lento e mudo (repetimos).



Figura 153. Ana Rito, *still* de *Pleura*, pormenor, 2015.



Figura 154. Ana Rito, *still* de *Aria* (pormenor), video 4K transcrito para Full-HD, Loop, cor, s/som, 14', 1/1, 2015.

2.4. *Ecrã Poético - Quando um poema é um filme, quando um filme é um poema*

“(o) poema, o cinema, são inspirados porque se fundam na minúcia e rigor das técnicas da atenção ardente”²⁹⁵

Photomaton & Vox expõe a dimensão técnica e o carácter poético próprio do cinema em Herberto Helder. Esta evidência leva-nos exactamente à montagem das imagens, e mais concretamente do poema. As imagens não se gerem por encadeamento, mas sim por dissemelhança.

(...) porque, em primeiro lugar, a questão não é mais a da associação ou da atração das imagens. O que importa, ao contrário, é o interstício entre as imagens, entre duas imagens: um espaçamento que faz com que cada imagem se arraste para o vácuo e caia (...) No método de Godard não existe associação. Para uma dada imagem, trata-se de escolher uma outra imagem que induza/produza um interstício entre as duas. Esta não é uma associação de funcionamento, mas a diferenciação (...): um potencial dado, devemos escolher um outro, não um, mas de modo a que uma diferença de potencial é estabelecida entre os dois que é um produtor de um terceiro ou algo de novo.²⁹⁶

Em função deste processo de dissemelhança (que Deleuze explana em torno de Godard na identificação de uma espécie de “terceira imagem”, uma imagem intersticial) entendemos que a revelação da metáfora acontece na diferenciação, ou seja, no intervalo. Com *La Mot et le Fântome* e *Amatoria* (2015) as imagens que olhamos não são apenas as que podemos concetualizar distintamente (imagens percetivas), mas também as imagens poéticas que são originadas pela montagem, pelo choque, pelo corte, pela “pausa” (entre). O sistema de diferenciação entre as imagens, o interstício que as separa, faz surgir “um terceiro”, uma “terceira imagem”, em devir. Esta imagem, imprevisível, surge-nos como *epifania*, denunciando-se si mesma.

²⁹⁵ Herberto Helder, op. cit., 8.

²⁹⁶ Gilles Deleuze, *L'Image-Temps. Cinema 2* (Paris: Éditions de Minuit, 2009), 234.

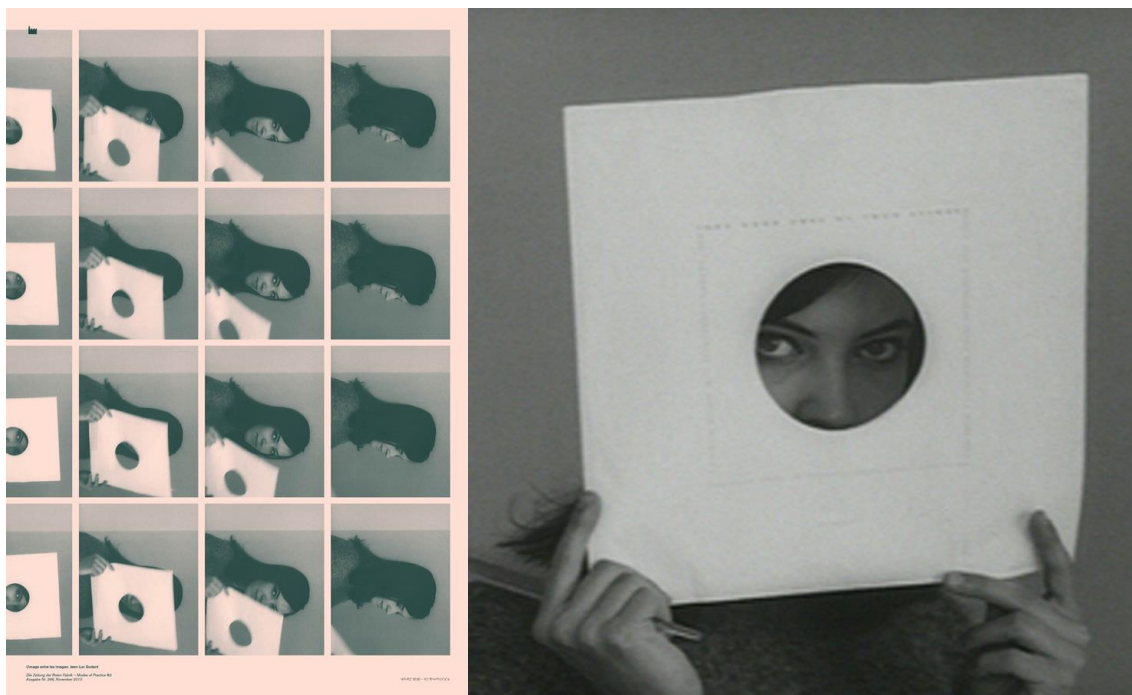


Figura 155 e Figura 156. À esquerda Jean-Luc Godard, *L'image entre les images* (FZ 266) e à direita *Le Petit Soldat*. 1963.

Em *La Mot et le Fântome* e *Amatoria*, vemos a mesma imagem a aparecer e a desaparecer, ou duas imagens das quais primeiro contemplamos uma depois outra, através do mesmo procedimento do *flash* que alumia primeiro uma e depois outra.

Podemos apontar o elemento que passa subterraneamente nas imagens: o tempo.

A noção de cinema sugerida na poesia de Helder questiona exatamente as duas dimensões que se encontram interligadas: por um lado, a fala, a palavra, o som, o discurso, por outro, a construção das imagens.

Veja-se, por exemplo, o poema (*filme*).²⁹⁷

As “linhas” deste texto começam constantemente por “representa”, e esta forma verbal organiza todo o seu *corpus*. A repetição de “representa”, acompanhada de imagens que não conseguimos conceptualizar, aponta claramente para esta relação, pois o “representar” da imagem é algo que no cinema só podemos aferir enquanto enunciado teórico.

Deste modo, lemos (*filme*) e vemos as suas imagens, mesmo sendo estas da categoria do irrepresentável.

²⁹⁷ Herberto Helder, op. cit., 87-88.

(filme)

Representa um clima narrativamente simples, manifesto

E corporal.

O modelo do espaço é este: múltiplo, mútuo, desenvolvido

Numa íntima velocidade pontual.

(...)

Representa uma praça interior que se agrava com uma

Enchente de estátuas fortes.

Representa o bater datilográfico das pálpebras na brancura

Incondicional, o deserto assinado.

Representa a escrita.

E agora duas mãos pormenorizadas matriculam-se, são estudantes,
decifram.

Representa a criação do espaço ilustrado com gestos mudando uns

Para os outros – um ritmo documentado apressa-se para a escrita.

Representa uma fotografia que se insurge: violenta, branca²⁹⁸.

Em *La Mot et le Fântome* e *Amatoria* (e nos seus textos secretos e silenciosos), a imagem torna-se imensurável, e imensuráveis tornam-se também as relações que se fundam, porque é o tempo que aqui importa e que se torna matéria – no duplo sentido que esta palavra suporta –, o “tempo vivido” que torna indiscerníveis real e simulacro, real e ficcional.

E é, assim, na multiplicação de legibilidades que a imagem “vibra”, tornando-se única (e particular) a cada nova leitura (encontro).

²⁹⁸ Ibid., 82-84.



Figura 157. Ana Rito, *still* de *Le Mot et le Fântome*, video Full-HD, Loop, P/B, s/som, 4', 1/1, 2015.

A performatividade de um texto poético encontra eco na vídeo- instalação *Poème - acte* (2012-2013), onde os gestos são agora “repositórios” de dois corpos em trânsito que, na sua errância, efetivam o poema. A performatividade nos textos de Maria Gabriela Llansol coloca-a no eixo central de um projeto que partiu da palavra e da sua tradução corpórea e sensitiva. Apesar de se identificarem alguns elementos tradicionais da narrativa, as suas obras, mais do que narrativas, são conjuntos de pequenos quadros de pensamentos, aqui tornados visíveis. A constante negação da escrita representativa, com inclusão no texto de diferentes caracteres tipográficos, espaços em branco, traços que dividem o texto, perguntas de retórica, contribuem para a sensação de estranheza que os seus textos suscitam, e que nos interessa explorar física e imageticamente. Importa estilizar as fronteiras entre o que comumente designamos por ficção, diário, poesia ou ensaio, projetando uma hibridez de registos e de convocação temporal e espacial de entidades. Os “peregrinos do texto”, figuras hóspedes de um lugar vibrante e desconhecido, suspensas pelas suas próprias paixões, emoções e silêncios surgem neste filme como “fazedores de poemas”, num gesto contínuo²⁹⁹, circular, onde páginas em branco (espaços deixados vazios), povoam um extenso areal, efetivando-se na iminência do seu (des) aparecimento, tendo as ondas do mar como constante desafio. Da mesma

²⁹⁹ Atente-se no *passo* que efetiva o poema.

forma Llansol "dá a ver" a coisa para a esconder logo de seguida. De quando em vez, como visitantes, somos convidados a habitar os mesmos espaços e a observar as mesmas coisas, mas por breves instantes, pois, de súbito, somos lançados novamente para o espaço em branco no texto, esperando que algo aconteça.

O leitor é solicitado enquanto coautor da obra (como o performer que interpreta os seus textos). Salientamos neste momento a relação entre os textos da autora e o processo de construção da imagem no nosso projeto artístico. Não existindo interrupção da ação (sendo o loop utilizado não somente como artifício técnico, mas antes como conceito e garante do “aqui e agora” da ação) o espetador é colocado nos mesmos espaços vazios, nos mesmos intervalos que Llansol propõe. A leitura de um texto de Gabriela Llansol, e a sua consequente performatividade, transforma-se assim num encontro, num “tornar visível” da palavra e do silêncio, “abrindo caminhos” a outras linguagens, imagens, corpos.



Figura 158. Ana Rito, *still* de *Poème-acte*, filme 8mm transcrito para DVD, PAL, Loop, P/B, s/som, 2', 1/1 (2012-2013).



Figura 159 e Figura 160. Ana Rito, *stills* de *Poème-acte*, filme 8mm transcrito para DVD, PAL, Loop, P/B, s/som, 2', 1/1 (2012-2013).

2.5. *O Acervo como Arquivo: Imagens-fantasma*

É como se uma imagem especular, uma fotografia, um cartão-postal se animassem, ganhassem independência e passassem para o presente/atual, com o risco de a imagem presente/atual voltar ao espelho, retomar lugar no cartão-postal ou na fotografia, segundo um duplo movimento de libertação e de captura.³⁰⁰

Entrar num acervo de esculturas (de gessos mais especificamente, pelo caráter transitório da matéria) equivale a entrar num arquivo, aqui de objetos que, na sua imobilidade, guardam fixos na superfície toques, olhares e transmutações várias. Condensam movimento, sensações, vida portanto.

Amatoria, Le Buste e Le Mot et le Fântome/A Palavra e o Fantasma, vídeos realizados precisamente, em residência artística, no acervo de gessos da Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa, convocam estes objetos, e as suas imagens, num cruzamento entre o espectral e o real.

Este circuito mais estreito entre o objeto e a memória conduz a um ponto de indiscernibilidade, constituído pela coalescência entre imagens, entre temporalidades distintas.

Mas a indiscernibilidade entre presente e passado, real e virtual, é uma característica de algumas imagens existentes, as quais são duplas por natureza. Aproximamo-nos do conceito de imagem-cristal (não nos referindo a postais ou fotografias como Deleuze mas via objetos tornados imagens videográficas).

Tais imagens são especulares, pois há uma diferenciação entre o real e o virtual, onde cada imagem ostenta a sua referência espelhada, seja no presente, no passado ou em direção ao futuro. Aqui, pode-se fazer uma relação com o arquivo que, segundo Derrida³⁰¹, mais do que uma coisa do passado, deveria, antes disso, equacionar o futuro. Isso ocorre, também, com a noção de imagem-cristal, na qual o presente, o passado e o futuro coexistem e se cristalizam, entrando num circuito que nos leva de um a outro, como se formassem uma única e mesma “cena”: veja-se, por exemplo, a interação/performance da atriz (tempo presente) em *Amatoria* com o busto de gesso (tempo passado) na constituição de algo (imagem videográfica) a ser percecionado pelo espectador (tempo futuro).

³⁰⁰ Gilles Deleuze, op. cit., 88.

³⁰¹ Jacques Derrida. *Mal de arquivo: uma impressão freudiana* (Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001).



Figura 161. Ana Rito, *still* de *Amatoria*, video Full-HD, *Loop*, P/B, s/som, 4', 1/1, 2015.

Poderíamos ainda dizer que as imagens de arquivo procedem de uma imagem-memória (ou recordação), mas tornam-se imagem-cristal, pois expõem a indiscernibilidade entre o presente e o passado. Assim, a imagem de arquivo, num primeiro momento, assemelha-se a uma imagem-memória, pois possui uma marca interna do passado; mas ao ser observada pelo espectador (potencialidade do instante: *kairos*) transforma-se em imagem-cristal, especular, indiscernível. Desta forma, num filme, ou vídeo, as imagens de arquivo manifestam a coexistência de um tempo passado e de um tempo presente.

É preciso, portanto, que a imagem seja presente e passado, ainda presente e já passado, a um só tempo, ao mesmo tempo. Se não fosse já passado ao mesmo tempo que presente, jamais o presente passaria. O passado não sucede ao presente que ele não é mais, ele coexiste com o presente que foi. O presente é a imagem atual, e o seu passado contemporâneo é a imagem virtual, a imagem especular. (...) O que constitui a imagem-cristal é a operação mais fundamental do tempo: já que o passado não se constitui depois do presente que ele foi, mas ao mesmo tempo, é preciso que o tempo se desdobre a cada instante em presente e passado, que por natureza diferem um do outro, ou, o que dá no

mesmo, desdobre o presente em duas direções heterogêneas, uma lançando-se em direção ao futuro e a outra caindo no passado.³⁰²

Além da coincidência entre o passado e o presente, é fundamental perceber que a imagem-cristal está conectada ao futuro.

Da mesma forma está o arquivo e no foco da relação entre os dois (imagem-cristal e arquivo) está a duração.

Portanto, mais do que dar a ver o tempo em dois “fluxos”, na imagem de arquivo o cristal desvela três fundamentos “escondidos” no tempo, ou seja, o do presente que passa, o do passado que se mantém e o do futuro que está por vir.

Existem, nas imagens de arquivo, três imagens-tempo possíveis, uma fundada no passado, outra no presente e, ainda, outra no futuro.

Logo, é a memória (e os seus fantasmas) como duração que perpassa e faz reflectir o arquivo, ou o acervo.

³⁰²Gilles Deleuze, op. cit., 99-102.

2.6. *As estátuas também vivem*³⁰³

a) *Projeto artístico - Pequenos Monumentos que atestam o início da possibilidade*³⁰⁴

Quanto mais subtil, furtiva, secreta, desentendida, complexa e ambígua for a montagem, mais penetrante e irrefutável a sua força hipnótica³⁰⁵.

O espaço expositivo (Sala do Veado, Museu Nacional de História Natural e da Ciência) permite expandir o processo de metamorfose, na produção de uma nova forma de descontinuidade narrativa que convoca o espaço físico: a arquitetura torna-se elemento estruturante do projeto, pondo em relação uma diversidade de componentes audiovisuais – imagens em movimento, sonoras ou mudas (sequências e *loops*) e imagens fixas.

É construído um mundo guiado segundo um princípio de repetição-variação que afeta a linguagem, os corpos e os lugares, na reunião essencial de várias expressões e no confronto de universos de matérias, a partir dos quais se estabelece esta proposta, criando formas a partir de formas já existentes, corpos a partir de corpos, espaços a partir de espaços.

Le Mot et le Fântome/A Palavra e o Fantasma e Amatoria são uma coleção de poesia, silêncios e duas estruturas cinematográficas, que exploram noções de vida e morte. O alinhamento dos filmes corresponde à leitura de quatro poemas (inaudíveis) que, apesar de se debruçarem sobre conteúdos diferentes, aproximam-se através de um sistema complexo de significados, onde a palavra, o texto dito, irrompe por entre a obscuridade da metáfora ou alegoria.

³⁰³ Referência (por contraste) a *Statues Also Die* (1953), filme-ensaio de Alain Resnais, Chris Marker e Ghislain Cloquet.

³⁰⁴ Exposição na Sala do Veado – Museu Nacional de História Natural e da Ciência com a colaboração de Hugo Barata.

³⁰⁵ Herberto Helder, op. cit. 14.



Figura 162. Ana Rito. Vista da instalação *Pequenos Monumentos*, Sala do Veado – MNHNC, 2015.

A *mise en scène* remete-nos para uma sala escura, sem demarcações arquitetónicas: um negro do qual irrompe um corpo que sussurra, embala e se enamora.

É no silêncio que se adivinham as palavras, as histórias, a lenga-lenga, que parece ecoar na escuridão. Escuridão essa que faz nascer o fantasma. Fantasma esse que torna à *tenebra*, mas só depois de, candidamente, assombrar o já morto, assombrar a própria morte, fixa na pedra. A instalação destes dois vídeos é feita segundo um plano ortogonal: o ecrã penetra a pele rugosa e cicatrizada da parede.

Da mesma série (intitulada de *Petits Poèmes Visibles*), *Le Buste* apresenta uma espécie de corpo-escultura habitado ou animado por uma *voz-off* (a de Jean Cocteau numa gravação do poema homónimo de 1929) que se lhe dirige.

Esta voz é poluída pela sonoplastia de *Pleura* sendo convocada uma espécie de cacofonia assistida, intervalada por largos períodos de suspensão/pausa que ativam o próprio respirar do espectador.

O grão da voz encontra eco nas concavidades do corpo e seus esconderijos, convocando quer o sussurrar, a mudez (aglossia) ou a polifonia atroante.

Num espaço dominado também pelo negro, em *Le Buste*, o foco do espectador é conduzido para o rosto da atriz e para o gesto inexistente de um busto petrificado,

estático, que materializa esta voz *quasi*-física, pesada mas vivente, discursiva mas metamorfoseada pela banda sonora abstratizada de *Pleura* (a escultura parece resgatar para si o som, o ruído do mar, transferindo-o para o seu interior outrora vazio e mudo) que acentua o carácter experimental das peças³⁰⁶.

É examinada a possibilidade escultórica do som, a presença física da voz que constrói o seu próprio lugar: a voz é deslocada da boca, garganta, tórax e pulmões para os ombros, para os olhos, na edificação de todo um novo ser comunicante. Diz-nos Carlos Vidal (reportando-se ao espectador):

Que se prepare para aceder à imagem além do visível, e que, o mais importante, perceba que é a voz (elemento sonoro) que lhe indica o caminho da visão, que é a voz o elemento instrutor do espectador na videosfera.³⁰⁷

Estas duas peças exploram a musicalidade do silêncio, ou das ações silenciosas através de três relações primárias: o potencial interpretativo associado à “estaticidade” do corpo, criação de vocabulário sonoro-gestual-visual (e a sua não coincidência) e uma espécie de narrativa omnipresente ao mesmo tempo que secreta e indiscernível.

A fotografia *The Dead Poet* (2015), *still* de um filme super 8 não editado, parece fechar este círculo.

A natureza *on-going* (e profundamente ficcional) do projeto manifesta-se na *Residência para Autores*, organizada durante a exposição, no decurso da qual o texto analítico ou descritivo é substituído pelo “texto aberto” (que assume várias configurações), de carácter iminentemente criativo, num exercício de índole investigativa e “laboratorial”, com colaborações de: Ana Cristina Cachola, Carlos Vidal, Diana V. Almeida, Emília Ferreira, Hugo Barata, Isabel Nogueira, Isabel Sabino, Jacinto Lageira, José Bragança de Miranda, Maria Teresa Cruz e Sara Franqueira.

O catálogo³⁰⁸ resultante deste projeto assume também a sua natureza expositiva e criativa, sendo lugar da apresentação (única), em colaboração com Hugo Barata (o artista cria algumas obras que se relacionam com os filmes no espaço expositivo), de *Luz de Cima* (2015).

³⁰⁶ Existe uma versão em filme 8mm de *Pleura*, não editada, cujos *frames* funcionam como imagens-fantasma, ao mesmo tempo que exploram outras texturas (grão) da própria película. É explorada esta relação, entre uma imagem *raw* (como *Poème –Acte*, por exemplo) e uma imagem em alta definição (4k), como na versão final de *Pleura*. As duas peles convivem na mesma investigação (montagem).

³⁰⁷ Carlos Vidal, op. cit., 712.

³⁰⁸ Exemplar do Catálogo em anexo.





Figura 163. Ana Rito. Vista da Instalação, 2015.



Figura 164. Ana Rito. Vista da instalação de *Pleura*, 2015.



Figura 165. Ana Rito. Vista da Instalação, 2015





Figura 166. Ana Rito. Vista da Instalação, 2015.





Figura 167. Ana Rito, *still* de *Pleura*, 2015.



Figura 168. Ana Rito, *still de Pleura*, pormenor, 2015.



Figura 169. Ana Rito. Vista da Instalação, 2015.

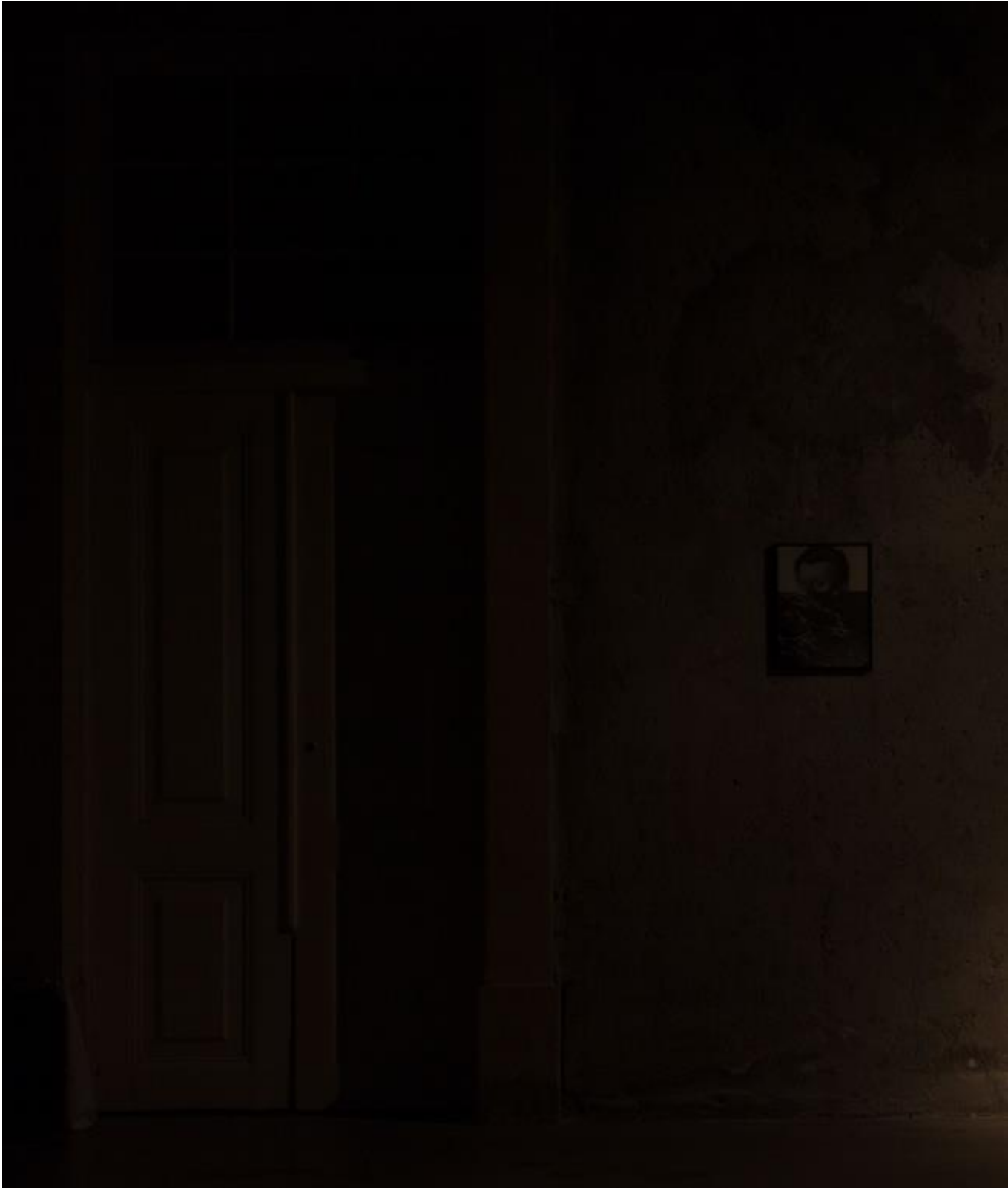




Figura 170. Ana Rito. Vista da Instalação, 2015.



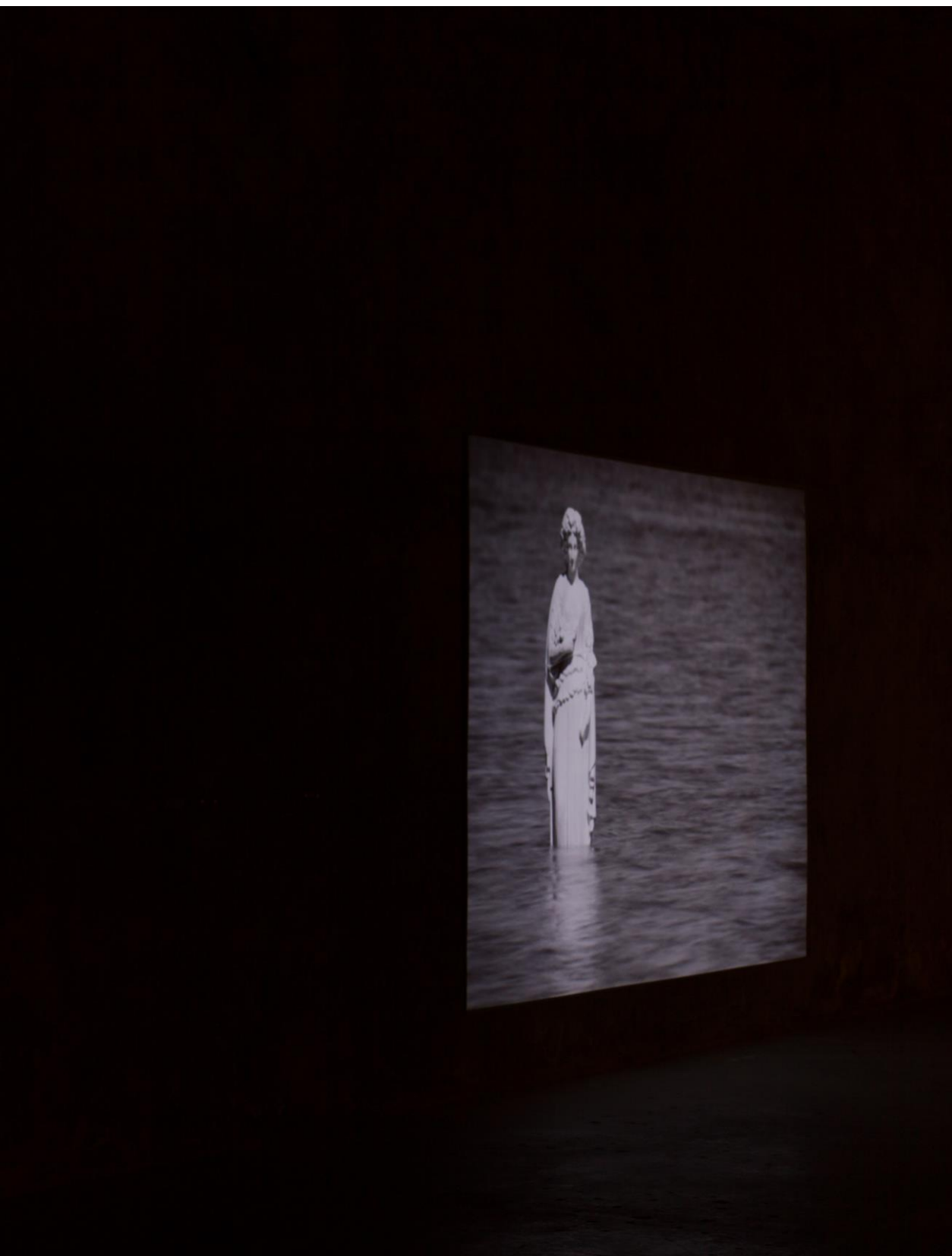


Figura 171. Ana Rito. Vista da Instalação, 2015.



Figura 172. Ana Rito. Vista da Instalação, 2015.



Figura 173. Ana Rito, *still* de *Amatoria*, 2015.





Figura 174. Ana Rito, *still* de *Amatoria*, 2015.

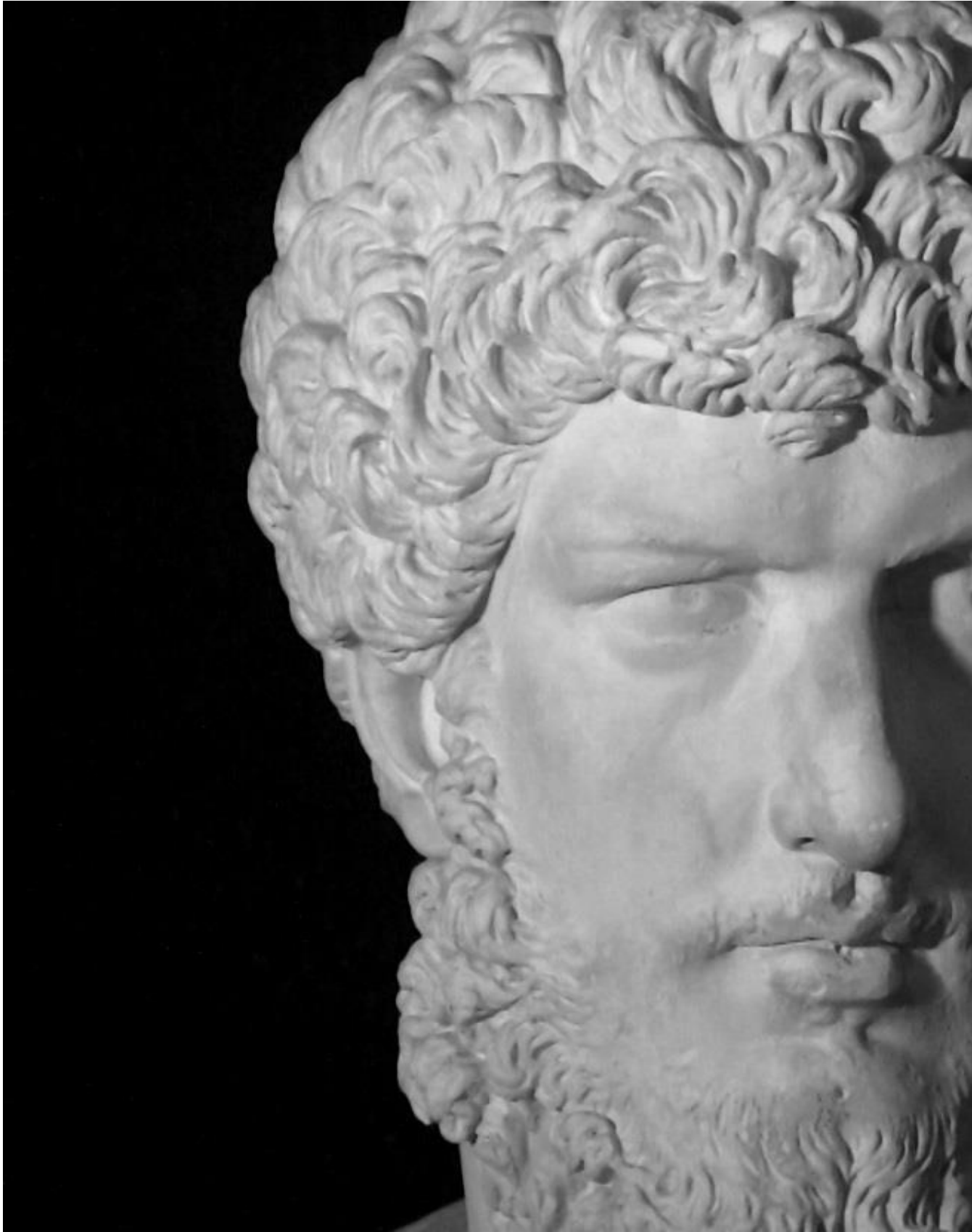




Figura 175. Ana Rito, *still* de *Le Mot et le Fânetome*, 2015.



Figura 176. Ana Rito, *still* de *Le Mot et le Fântome*, 2015.



Figura 177. Ana Rito, *still de Le Mot et le Fânetome*, 2015.

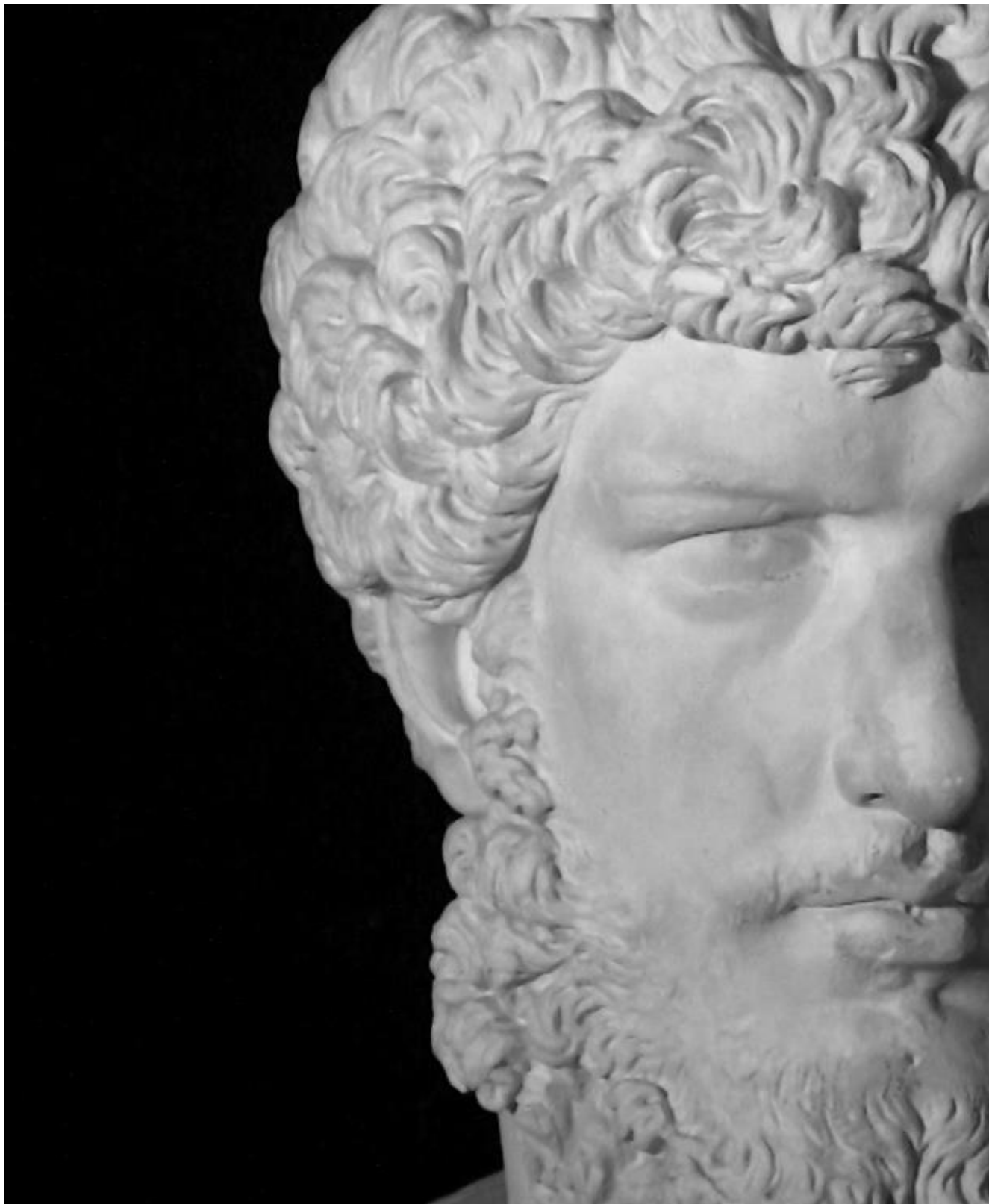




Figura 178. Ana Rito, *still* de *Le Mot et le Fântome*, 2015.





Figura 179. Ana Rito, *The dead poet*, *still* de filme 8mm não editado, 2015.



Figura 180. Ana Rito e Hugo Barata, *Luz de Cima*, Fotografia impressa em papel fine art, P/B, 1/1 + 1 PA, 2015..

Nota Conclusiva

A “imagem que presentifica” celebra um corpo capaz de “reanimar” aquele que o observa, deixando uma marca, uma impressão, evidenciando um estigma, o mesmo que “abre” a imagem a cada um dos seus espectadores, tornando-a acontecimento, discreto (ou não), íntimo, personalizado e intransmissível.

As imagens abrem e fecham como os nossos corpos, como as nossas pálpebras, abrem e fecham em busca de um olhar, de forma a suscitar algo que poderíamos nomear de *expérience intérieure*, o “nosso pequeno acontecimento”? “Pequena percepção”, “pequeno mo(nu)mento da visão”, concluímos.

Aquele que olha e aquilo que é olhado confundem-se, partilhando sonhos, fantasmas e sintomas. Falamos de imagens que tocam algo e depois alguém, imagens-contato, imagens-sensação, imagens-afeção, as mesmas que trazem consigo noções de presença, de vida, de *quasi*-carícia.

Estas são imagens que respiram, que possuem corpo, que são efetivamente corpo.

A experiência da imagem movente pode ser profundamente tátil, aquela que promove uma transferência sensual entre filme e espectador que se expande para lá do visual (ou visível). Sabemos não estar “dentro” do filme mas também sabemos que não estamos totalmente “fora”: sentimos, existimos e movemo-nos numa **zona de contacto**: e esta é uma zona de reciprocidade e reversibilidade.

Ora, Giuliana Bruno aponta uma espécie de “campo háptico”, na proposta de interação entre o toque, o espaço e o movimento: o toque amplia a visão para lá dela própria, despertando a curiosidade e o desejo, na descoberta de novos lugares através do movimento. E é precisamente através do toque que Pigmalião percebe que a escultura vive, que o seu corpo outrora gélido e inerte é agora macio e dinâmico, de temperatura próxima à sua. O “acontecimento” é assim revelado não pela visão, não pelo olhar, mas pelo toque (efetivado pelo **passo**) que aproxima os corpos.

Rossellini com *Voyage en Italie* (1954), Godard e *Le Mépris* (1963), *Le Sang d'un poète* (1930), de Jean Cocteau, *L'Âge d'or* (1930) de Luis Buñuel, *Ritual in Transfigured Time* (1946) de Maya Deren convocam o encontro entre a escultura e a imagem em movimento.





Figura 181. Ana Rito, *still* de *Aria*, pormenor, 2015

É de nosso interesse explorar a noção de um corpo, o do espectador, que respira o filme (a partir das suas imagens e sons), ou que com ele partilha uma mesma respiração (como *Mãe e Filho de Aleksandr Sokurov*).

A estátua de *Pleura* (2015) não ostenta as vestes em movimento, mas a representação do ar e do sopro está lá.

Já *Amatoria*, *Le Buste* e *Le Mot et le Fântome/A Palavra e o Fantasma*, vídeos realizados em residência artística, no acervo de gessos da Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa, convocam o arquivo, objetos que, na sua imobilidade, guardam fixos na superfície toques, olhares e transmutações várias. Condensam movimento, sensações, vida portanto, num cruzamento entre o espectral e o real.

Sendo assim, é a memória (e os seus fantasmas) como duração que perpassa e faz pensar o arquivo, ou o acervo.

Estas são “imagens demoradas”, onde o início e o fim se juntam e se regeneram.

Para tal concorre o *loop*, cuja estrutura (circular) não é forçosamente repetitiva: implica sempre uma variação e esta tanto pode ser real como aquela que é descoberta pelo espectador. Falamos fundamentalmente de **performances para a câmara**, executadas por atrizes ou bailarinas e mesmo por esculturas (via Kantor).

Ora, o enquadramento fixo da imagem, como já vimos, assim como o próprio *loop* operam como mecanismos de “presença”, acentuando o “aqui” e o “agora” da ação: o seu “presente contínuo”.

Estando a **câmara fixa** e havendo uma montagem subtil e sem grandes artifícios (transparência), é acentuada a sensação de presença, a sensação de se estar frente a frente (ou corpo a corpo) com o performer e de com ele repartir o mesmo sopro.

É na prática artística que os conceitos em trânsito repousam e constituem “carne” (via Merleau-Ponty), edificando uma extensa pele que tudo contém.

.

Depois fundou o modelo: os poetas futuros com máquinas de filmar nas mãos.

(...)

Qualquer poema é um filme, e o único elemento que importa

*é o tempo, e o espaço é a metáfora do tempo, e o que se narra é a ressurreição
do instante exatamente anterior à morte, a fulgurante agonia de um nervo que
irrompe do poema e faz saltar a vida dentro da massa irreal do mundo.*

*Não existe outra metáfora que não seja o espaço; aquilo a que chamam
metáforas são linhas de montagem narrativa, o decurso da alegoria,
o espetáculo.*

Herberto Helder

CONCLUSÃO

a) *Pleura: Superfície e afundamento*

A pela humana das coisas, a epiderme da realidade...é o material bruto primordial do cinema.

309

Em *Surface: Matters of Aesthetics, Materiality, and Media*³¹⁰, Giuliana Bruno explora uma noção de membrana mediadora das relações entre interior e exterior, passado e presente, público e privado: a(s) superfície(s). Apostado numa transversalidade operativa, aplicada a uma espécie de pele que elasticiza a cada novo assunto que explora, o texto expande lateralmente (ganhando “corpo”, espessura, e conectando um vasto mapa rizomático) ao evocar a percepção sensorial de um observador móvel e migrante. A superficialidade é tendencialmente tida enquanto lugar de descontentamento, na medida em que o que é “superficial” não é denso, profundo, cheio ou satisfatório. Ora, é nos antípodas desta observação que Bruno opera, apontando então a pele como superfície, interface e forma de habitação primeira. A superfície-pele é assim pensada, avançamos nós, como *meeting point*, espaço de conexão e contaminação, cuja extensão óbvia a outras matérias parece aqui pertinente e profícua: o próprio vestuário, as paredes, os espelhos, as telas, as tapeçarias (veja-se a exposição *Flying Carpet*, comissariada por Philippe-Alain Michaud na Académie de France – Villa Medici em 2012, onde é proposta a aproximação destes objetos ao retângulo de projeção cinematográfico), as cortinas, os véus (de Verónica) e mais especificamente, os ecrãs. A materialidade de uma imagem, e a iminência do toque, manifesta-se na superfície tensional do mundo, transportando-nos, de quando em vez, para locais inacessíveis, implausíveis e imensuráveis.

O conceito de “háptico”, tal como sugere a sua raiz etimológica, permite-nos tomar contacto com o corpo e a superfície das coisas. Assim, enquanto a base do toque é precisamente tentar chegar a uma coisa, a um lugar ou a uma pessoa (incluindo nós mesmos) esta também implica o seu inverso: isto é, ser tocado de volta. Esta condição

³⁰⁹ Antonin Artaud, *Selected Writings* (ed. Susan Sontag, trans. Helen Weaver) (New York: Farrar, Straus, and Giroux, 1976), 151.

³¹⁰ Giuliana Bruno, *Surface - Matters of Aesthetics, Materiality, and Media* (Chicago: The University of Chicago Press. 2014).

recíproca pode ser estendida também a um objeto “representativo”; na verdade, envolve o processo da receção do filme, pois somos - enquanto observadores- tocados (*moved*) pela imagem movente. Para além do mais, devemos considerar que, como função recetiva da **pele**, o toque não é apenas uma prerrogativa da mão.

É também uma função que cobre a totalidade do corpo, incluindo o próprio olho e os pés, estabelecendo assim o nosso contacto com o plano horizontal.

Esta espécie de investimento afetivo projeta a imagem e o “eu” transformado na superfície; o corpo não é ausente de forma alguma. Em vez disso, o corpo encontra-se sempre “exterior” à sua forma visível. Neste sentido, a pele do espectador estende-se para além do seu próprio corpo; tenta alcançar o filme no mesmo sentido que o filme tenta atingi-lo a ele - o corpo. À medida que a imagem é traduzida em resposta física, o corpo e a imagem não mais funcionam como unidades distintas, mas como **superfícies de contacto**, comprometidas com uma constante atividade recíproca de alinhamento assim como de inflexão.

Deste modo, sem que tenhamos consciência disso imediatamente, e porque nos movemos “em volta”, num determinado momento podemos encontrar-nos “para lá da imagem”, examinando as suas “costas”, o seu **avesso** portanto. A dimensão psicológica viabiliza-o, a dimensão física encontra mais obstáculos, no entanto vários artistas que praticam a **vídeo-instalação** exploram precisamente esta possibilidade de transferência corpórea do espectador para lá do ecrã, para lá do (e com o) dispositivo.

Simultaneamente próxima e distante, é este o paradoxo da imagem que procura o seu espectador, que quer vir ao seu encontro, a mesma que com ele exercita um jogo duplo em que a premissa parece ser a aceitação do fenómeno, o do fascínio, o da reversibilidade, o do aurático: o aparecimento único de algo distante – não será assim com todos os enamorados?

Aceitamos, enquanto espectadores, o lançamento dos dados, suspendemos o real e mergulhamos na ficção. Esta imagem-coisa que deseja vir ao encontro de quem a olha, de quem a toca (em potência), força a sua saída de dentro para fora, “rasga” a superfície do ecrã (**plinto**), elasticizando esta membrana: película através da qual respira, transpira, move e onde “ganha” corpo/matéria.

Logo, a imagem vai encorpando memórias³¹¹, cicatrizes, dobras, resultantes do embate do olhar e dos corpos dos espectadores que por ela se vão “encantando”: os seus amantes³¹².



Figura 182 e Figura 183. À esquerda Francisco de Zurbarán, *The Veil of Veronica* (1645-50). À direita Alain Fleischer, *still de Les hommes dans les draps* (1998).

Neste jogo duplo, o olho e a mão estão ligados e confundidos, não sabendo um onde o outro termina. São estas relações das imagens com os seus espectadores que vão enformando a própria imagem e fazendo com que esta ganhe personalidade, temperamento, emoções próprias, vontades, receios: aura?

(...) Até ao momento em que aquilo que vê se abrirá de repente, atingido por algo que, no fundo – ou do fundo, quero dizer, desse mesmo fundo de ausência -, a fere, a olha. Algo com o que, finalmente, vai construir uma imagem. A mais simples imagem, sem dúvida: puro golpe, pura ferida visual. Puro movimento ou deslocação imaginária.³¹³

Avanço e recuo. Este *pas de deux* entre imagem e espectador é mais do que interação, é impressão. Um imprime-se no outro, numa ressonância contínua e essencial.

E é este movimento, entre “cá” e “lá” que constitui a **zona de contacto**, uma zona intersticial tensional que encontra eco no espaço entre os corpos.

³¹¹ Veja-se *Ecran sensible* (2003) de Alain Fleischer

³¹² Veja-se o filme de Alain Fleischer, *Les hommes dans les draps* (1998), onde este enamoramento, este jogo entre visível e invisível, entre real e ficcional, entre sombras e dobras se torna tão sensual e tão objectual/matérico ao mesmo tempo.

³¹³ Georges Didi-Huberman, *O que nós vemos, o que nos olha* (Porto: Dafne Editora – Coleção Imago, 2011), 59.

Veja-se *Imponderabilia*, de 1977, performance realizada por Marina Abramovic e Ulay, na qual o público (espectadores), para entrar na galeria é forçado a passar por entre os corpos despidos dos artistas. Neste embate “corpo a corpo”, o espectador decide qual dos dois, Marina ou Ulay enfrenta, cara a cara. Este é um interstício vivente, orgânico, tépido, “quiasma” e “carne” (via Merleau-Ponty, Luce Irigaray e Jennifer Barker).

Pensemos nessa palavra tantas vezes empregada, mas raramente explicitada, de que Walter Benjamin nos legou o espinhoso e polimorfo valor de uso. Referimo-nos a aura. Uma estranha trama de espaço e tempo (*ein sonderbares Gespinst von Raum und Zeit*), ou seja, a bem dizer, a um espaçamento trabalhado – e até produzido, poder-se-ia dizer, urdido em todos os sentidos do termo, como um tecido subtil, ou então como um acontecimento único, estranho (*sonderbar*), que nos circunde, nos agarre, nos prenda na sua urdidura. E que acabe por dar origem, nessa “produção”, ou nesse golpe da visibilidade, a algo como a uma metamorfose visual específica, emergindo precisamente desse tecido, desse casulo – que é um outro sentido da palavra *Gespinst* – de espaço e de tempo. A aura seria assim como que um espaçamento trabalhado e originário do observador e do observado, do observador pelo observado. Um paradigma visual que Benjamin apresentava, antes de mais, como um poder da distância: aparecimento único de algo distante, por muito perto que esteja.³¹⁴

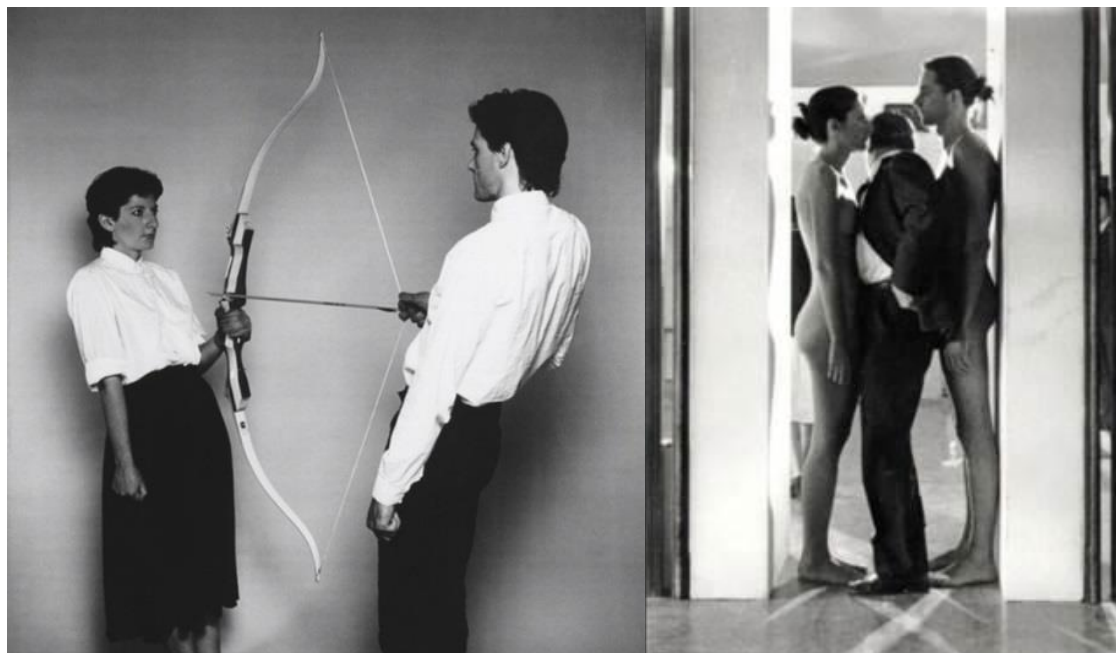


Figura 184 e Figura 185. Marina Abramovic e Ulay. À esquerda *Rest Energy* (1980). À direita *Imponderabilia* (1977). Ambas as performances exploram o interstício entre os corpos, a sua zona tensional.

³¹⁴ Ibid., 117.

Este “aparecimento único de algo distante”, simultaneamente familiar e próximo: não funciona assim em toda a relação afetiva?

Este espaçamento (ou “aura” para Bejamim) é aquilo a que denominamos de zona de contacto³¹⁵ (intervalo), “tecido” ou o que determinamos como **pleura**.

Este é um jogo intermitente, entre a atenção e a distração, o olho e a mão, o ótico e o háptico.

E é neste “golpe da visibilidade”, o **instante**, o momento da visão ou *kairos*, que a metamorfose acontece, que a passagem da morte para a vida se dá, que a pedra se transforma em carne, que a imagem se torna corpo, que o fixo se torna movente, que os amantes se encontram, que o **acontecimento** ocorre.

Proximidade e distância, um ir e vir ininterrupto, esta é a reversibilidade própria do corpo e das suas imagens, das imagens e dos seus corpos.

Assim, nessa operação, a imagem torna-se corpo, aproximando-se, e produzindo essa aproximação como o instante, experienciado como único, na direção de cada um dos seus espectadores: um a um, instante a instante.

Como quem segreda ao ouvido, também a imagem se aproxima, subtil, de quem a olha (toca), e a quem se revela como acontecimento íntimo e particular.

Ter a experiência da aura de um fenómeno significa dotá-lo da capacidade de retribuir o olhar. (...) Esta “dotação” é um manancial da poesia.³¹⁶

Ora, com *Pleura*, *Amatoria*, *Aria*, *Le Buste*, *Le Mot et le Fântome* e *Poème-acte* (série videográfica intitulada de *Petits poèmes visibles, 2012-2015*), acercamo-nos desta “dotação”, a partir das imagens que se agrupam em constelações, que vão surgindo, aproximando-se e afastando-se, para poetizar, construir e abrir os corpos.

A imagem apresenta-se-nos como um fenómeno singular. E deste fenómeno participa, como vimos, a impressão.

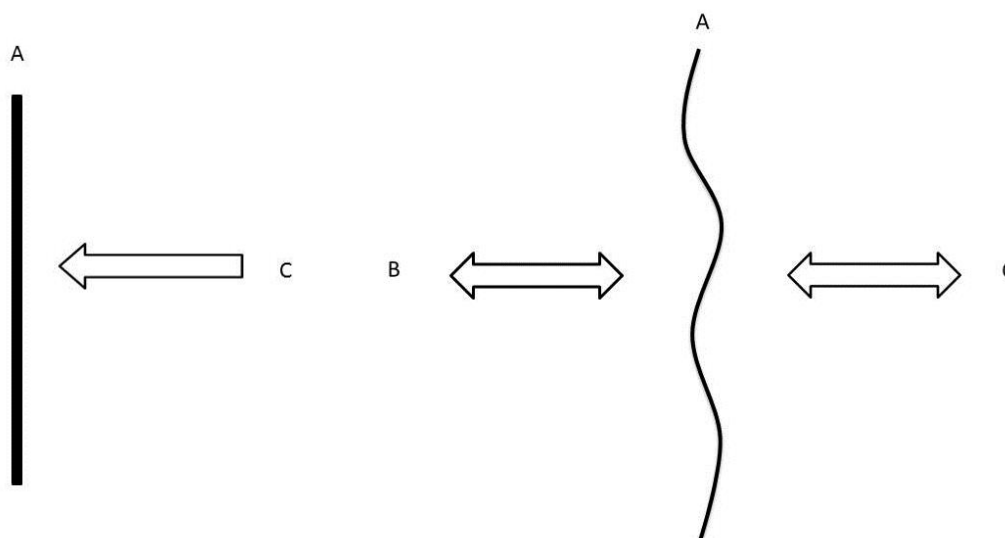
No movimento entre a imagem que deseja vir ao encontro do espectador, e do espectador que deseja imergir, afundar-se na imagem (no seu interior, nas suas vísceras,

³¹⁵ Esta **zona de contacto híbridizada** é introduzida via Yvonne Spielmann para depois ser moldada, enformada e “personalizada” por Raymond Bellour, Jennifer Barker, Vivian Sobchack, Laura Marks, Mark Hansen, Margaret Morse, Kate Mondloch, Merleau-Ponty, Georges Didi-Huberman ou Herberto Helder.

³¹⁶ Walter Benjamin, *Sur quelques thèmes baudelairiens*, in *Charles Baudelaire: un poète lyrique à l’apogée du capitalisme* (Paris: Payot, 1982), 142.

de que fala Jennifer Barker), o ecrã - membrana que viabiliza este encontro, que preenche o interstício, que edifica a nossa zona de contacto - é também ele movente, orgânico e hibridizado.

Passando da contemplação à imersão, chegados à **impressão**, definimos dois esquemas que funcionam em progressão (ao longo do próprio texto, capítulo a capítulo).



Esquema 5 e Esquema 6.

A = ecrã/membrana/pleura, zona tensional, zona de contacto (embate) entre forças internas (**B**) e externas (**C**): a imagem que quer sair (**B**) e o espectador que quer imergir (**C**). Esta é não é uma zona fixa, mas movente. O esquema 6 é uma derivação do esquema 5. No esquema 6 o ecrã torna-se vivente, orgânico a partir dos movimentos invertíveis: para “cá” e para “lá”. A imagem quer sair ao encontro do espectador ao mesmo tempo que o puxa para si; o espectador quer ir ao encontro da imagem ao mesmo tempo que a puxa para si, como em qualquer jogo amoroso. A imagem imprime-se no corpo do espectador e vice-versa.

b) *Eu já não sou*

A imagem-corpo que temos vindo a propor, Galateia, funda-se num lugar intersticial e hibridizado entre a pedra e a carne, o sono e a vigília, o animado e o inanimado.

Ora, este estado de *quasi*-sonambulismo aplica-se por sua vez, por transferência, ao espectador que, como eco da metamorfose operada pela movência, abandona o seu ponto fixo (plinto) e contemplativo e inicia a sua demanda ao encontro das imagens (também elas em movimento). Neste processo de enamoramento, também o espectador é animado, também ele desperta, no instante potenciado pela sensação, pela empatia, pela emoção, pelo desejo, pela “aura”, através de um qualquer *punctum* que se lhe dirige e contamina a visão (e a mão).

E as imagens moventes potenciam este instante, esta animação³¹⁷, como refere Giuliana Bruno:

O filme encarna esta habilidade para animar; é uma máquina que ativa uma emoção [(e)motion] (...) vidas simuladas que se movem no espaço. A imagem movente é, em última análise, animada pela emoção da ação. É uma anatomia do movimento, repetindo o espaço somático dos autómatos e pesquisando obsessivamente o espaço íntimo, concretizando a sua própria geografia da carne.³¹⁸



Figura 186. Manoel de Oliveira, *still* de *O estranho caso de Angélica*, 2011.

³¹⁷ Esta “animação” é iniciada com a experiência da estereoscopia. A partir de 1833, um par de imagens gémeas passou a poder reproduzir o fenómeno da visão binocular e, como tal, gerar ‘vistas com relevo’ resultantes de uma ilusão percetiva de tridimensionalidade. A possibilidade de reprodução desta experiência ótica, fortemente realista e imersiva, permitiu à fotografia estereoscópica responder ao desejo de que a fotografia se pudesse confundir com a realidade, adquirindo ‘vida’.

³¹⁸ Giuliana Bruno, *Atlas of Emotion: Journeys in Art, Architecture and Film* (New York: Verso, 2002), 147-148.

Veja-se *O estranho caso de Angélica* (2011), de Manoel de Oliveira, no qual, o desejo associado a uma tecnologia³¹⁹ (re)anima o(a) inanimado(a), torna-o (a) presente, como um acontecimento particular e privado, experienciado a dois.

Esta é Galateia: manifestação híbrida, entre a vida e a morte, o fixo e o movente, o corpo e a imagem.

E se *Pleura* (2015) nos remete para a respiração do filme, o abandono ao tempo, *Le Buste* (2015) remete-nos efetivamente para esta Galateia, entre a carne e o gesso, animada pela voz (simultaneamente exterior e interior).

Aliás, o ferro do molde de gesso denuncia este estado intersticial (indício da passagem, da metamorfose), funcionando efetivamente como *punctum* (ponto de entrada para a obra), estigma e sintoma na/da imagem.

Estas são ainda “imagens demoradas”, “longas”, onde o início e o fim se unem e se revivificam.

O *loop*, a câmara fixa, a montagem subtil (quase inexistente), o *slow-motion* (por vezes) funcionam como mecanismos de “presença”, potenciando a performance para a câmara (vinda do “outro palco”, onde teatro, dança, cinema, artes plásticas e literatura se confundem, como vimos), que está na origem de cada um dos trabalhos produzidos.

Em suma, a presente investigação concretiza uma zona hibridizada que resulta das relações entre o filme, a escultura e o poema (no seio de um projeto específico), na constituição de um palco comum, extensivo e movente.

Assim, aliando a esta dinâmica do corpo e do espaço envolvente o(s) tempo(s) e a intermitência das imagens, é esboçada uma cartografia (móvel) de sensações alicerçada no instante, no momento de encontro de todos os agentes (protagonistas) em cena.

A prática do espaço, o enquadramento e o mapeamento (tangível) deste, segundo vetores e trajetórias múltiplas, mobiliza um território vivido centrando o enredo no espetador em trânsito e à deriva, que partilha o fôlego e a respiração do próprio filme.

Para isso, organizámos o nosso estudo em duas partes; a primeira *Os Passos em volta*, subdividida em três Capítulos: *Do Corpo*, *Da Imagem* e *Do Outro*, ao longo dos quais são explanados e interligados, tal processo de montagem, conceitos e imagens, que funcionam como atlas de todo um processo criativo, descrito e aprofundado na segunda

³¹⁹ Nesse caso em particular, a fotografia.

parte intitulada *Nos Passos de Galateia, Animar o Inanimado*. Cada uma das notas conclusivas, por sua vez, firma os passos desta nossa conclusão final.

A vídeo-instalação, na elaboração de estratégias que observam e produzem diferentes temporalidades, potencia uma espécie de relação “corpo a corpo” da imagem com o espectador que, alternando entre estados de atenção e distração, constrói o seu “aqui” e “agora”. A tensão ativada pelo cruzamento destes estados temporais aciona a potência do instante.

E é precisamente nesse instante que o nosso híbrido se concretiza: no **passo** de Galateia, na saída do plinto (aqui ecrã).

É na passagem da morte à vida (via sensação), de fixo a movente, que se dá o processo de animação: de um corpo performativo transmutado em imagem, transmutada depois em corpo, projetado no seio de um dispositivo instalativo que convoca o espectador que, no encontro, efetiva a zona de contacto, palco de todas as metamorfoses.

Resta-nos sustentar a respiração e lembrar o que nos diz Galateia ao tocar a superfície fria (e inerte) da pedra:

Eu já não sou.

Referências Bibliográficas

- . AA. VV. (Ed. François Bovier e Adeena Mey). *Exhibiting the Moving Image*. Paris : Les presses du réel/ JRP-Ringier, 2016.
- . AA.VV. *Danser sa vie. Art et danse de 1900 à nos jours*. Paris : Edit. Centre George Pompidou, 2011
- . AA.VV. *Passages de l'Image*. Paris: Edit. Centre Georges Pompidou, Paris, 1990
- . AA.VV. *Marina Abramovic+The Future of Performance Art*. Munich, Berlin, London, New York: Prestel Verlag, 2010
- . AA.VV. *Douglas Gordon* (Catálogo de Exposição). Lisboa: Edições Centro Cultural de Belém, 1999
- . AA.VV. *Gary Hill: Selected Works* (Catálogo de Exposição). Lisboa: Edições Centro Cultural de Belém, 1999
- . AA.VV. *Move: Choreographing You – Art and Dance since the Sixties* (Catálogo de Exposição). London: Hayward Gallery, 2010
- . AA.VV. *Impressions Danse* (Catálogo de Exposição). Paris: Edit. Centre Georges Pompidou, 1988
- . AA.VV. *Um Teatro Sem Teatro* (Catálogo da Exposição). Espanha/Portugal: MACBA e Museu Coleção Berardo, 2007
- . AA.VV. *Sob o Ditado de Pierre Klossowski*. Lisboa: Edições Museu Coleção Berardo. 2010
- . AA.VV. *Samuel Beckett/Bruce Nauman*. (Catálogo de Exposição). Viena: Kunstalle Wien, 2000
- . AA.VV. *Novos Estatutos Ontológicos da Imagem: Sobre a Migração das Imagens, as Obras de Arte, os Hibridismos e a Visualização de Informação*. Lisboa e Granada: CIEBA e Universidade de Granada, 2011
- . AA.VV. *The Cinematic – Documents of Contemporary Art*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 2007

- . AA.VV. *Projections, les transports de l'image*. Paris: Éditions Hazan/Le Fresnoy/ AFAA, 1997
- . AA.VV. *Incorporations* (Ed. Jonathan Crary e Sanford Kwinter). New York: ZONE Editors, 1992
- . AA.VV. *Photographie/Sculpture* (Ed. Dominique Païni). Paris: Centre National de la Photographie, Réunion des Musées Nationaux/ Photo Copies, 1991
- . AA.VV. *Film in the Post-Media Age* (Ed. Agnes Petho). Cambridge: Cambridge Scholars Publishing, 2012
- . AA.VV. *Helena Almeida*. Santiago de Compostela: Centro Galego de Arte Contemporânea, 2000
- . AA.VV. *The Art of Projection* (Ed. Stan Douglas & Christopher Eamon). Ostfildern: Hatje Cantz Verlag, 2009
- . AA.VV. *Future Cinema: The Cinematic Imaginary after Film*. Karlsruhe: ZKM, 1991
- . AA.VV. *Guy Debord and the Situationist International: Texts and Documents* (Ed. Tom McDonough). Cambridge: The MIT Press, 2002
- . AA.VV. *Expanded Cinema: Art, Performance, Film*. London: Tate, 2011
- . AA.VV. *Prolifération des écrans / Proliferation of Screens* (Ed. Louise Poissant e Pierre Tremblay). Québec: Presses de l'Université du Québec, 2008
- . AA.VV. *Movie and Methods* (Ed. Bill Nichols). Berkeley: University of California Press, 1985
- . AA.VV. *Illuminating Video: An Essential Guide to Video Art* (Ed. Doug Hall e Sally Jo Fifer). New York: Aperture, 1990
- . AA.VV. *Dans le Labyrinthe/ In the Labyrinth/ Dentro do Labirinto*. Saint-Étienne, Lisboa: Musée Saint-Étienne Metropole, Museu Coleção Berardo e Silvana Editoriale, 2010
- . AA.VV. *Michaël Borremans: Weight*. Berlin: Hatje Cantz, 2008
- . AA.VV. *Antonin Artaud, Selected Writings* (ed. Susan Sontag). New York: Farrar, Straus, and Giroux, 1976
- . AA.VV. *Pequenos Monumentos que atestam o início das possibilidades* (Catálogo da exposição). Lisboa: Sala do Veadão – MNHNC, 2015

- . AA.VV. *Corpo, Técnica e Subjetividades*. Revista de Comunicação e Linguagens, nº 33, CECL/UNL. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 2004
- . ADORNO, Theodor. *Théorie esthétique*. Paris: Klincksieck, 1974
- . AGAMBEN, Giorgio. *Image et mémoire : écrits sur l'image, la danse et le cinéma*. Paris : Desclée de Brouwer, 2004
- . AGAMBEN, Giorgio. *Qu'est-ce qu'un dispositif ?* Paris: Rivages poche, 2007
- . AL BERTO. *O Anjo Mudo*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2001
- . ALBRIGHT, Ann Cooper. *Traces of Light: Absence and Presence in the work of Loie Fuller*. Connecticut: Wesleyan University Press, 2007
- . ARDENNE, Paul. *Un art contextuel : art urbain, en situation, d'intervention, de participation*. Paris: Flammarion, 2002
- . ARTAUD, Antonin. *O Teatro e o seu Duplo*. Lisboa: Edições Fenda, 2006
- . ARTAUD, Antonin. *El Cine*. Madrid: Alianza Editorial, 1973
- . AUMONT, Jacques. *A Imagem , Olhar, Matéria, Presença*. Lisboa : Edições Texto & Grafia, 2014
- . AUSLANDER, Philip. *From acting to performance*. London: Routledge, 1997
- . AUSLANDER, Philip, CLAUSEN, Barbara e KRICK, Nina. *After the Act/ The (Re)Presentation of Performance Art*. Vienna/MUMOK Theory 03: Verlag Moderner Kunst, 2006
- . BACHELARD, Gaston. *L'intuition de l'instant*. Paris: Le Livre de Poche, 1994
- . BACHELARD, Gaston. *A Poética do Espaço*. São Paulo: Martins Editora Livraria Ltda, 2012.
- . BALL, Hugo. *La Fuite hors du temps. Journal 1913-1921*. Mónaco: Rocher, 1993
- . BADIOU, Alain. *Petit Manuel d'Inesthétique*. Paris: Editeur Seuil, 1998
- . BARTHES, Roland. *A Câmara Clara*. Lisboa: Edições 70, 1980
- . BAUDRILLARD, Jean. *Simulacros e Simulação*. Lisboa: Relógio d'Água, 1991
- . BARKER, Jennifer M. *The Tactile Eye: Touch and the Cinematic Experience*. Berkeley: University of California Press, 2009
- . BAUDELAIRE, Charles. *Les Fleurs Du Mal*. Paris: Presses Universitaires de France, 1984

- . BAUDRY, Jean-Louis. *L'Effet Cinema*. Paris: Albatros, 1978
- . BAZIN, Andre. *Qu'est-ce que le cinema?* Lisboa: Livros Horizonte, 1992
- . BECKETT, Samuel. *Three Novels*. New York: Grove Press, 1965
- . BECKETT, Samuel. *Quad et autres pièces pour la télévision suivi de L'Épuisé par Gilles Deleuze*. Paris: Minuit, 1992
- . BELLOUR, Raymond. *L'entre-images. Photo, Cinéma, Vidéo (Mobile Matière)*. Paris: La Différence, 1990
- . BELLOUR, Raymond. *L'entre-images 2. Mots. Images*. Paris: P.O.L/Traffic, 1999
- . BELLOUR, Raymond Bellour. *Le corps du cinema, hypnoses, émotions, animalités*. Paris: P.O.L Éditeur, 2009
- . BELLOUR, Raymond. *La querelle des dispositifs: cinema – installations, expositions*. Paris: P.O.L Éditeur, col. TRAFIC, 2012
- . BELLOUR, Raymond. *Cinema, Alone/Multiple Cinemas*, Alphaville: Journal of Film and Screen Media 5 (Summer 2013)
- . BENJAMIN, Walter. *The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction*, in *Illuminations*, ed. Hannah Arendt. New York: Schocken Books, 1992
- . BENJAMIN, Walter. *Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política*. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 1992
- . BENJAMIN, Walter. *L'homme, le langage et la culture*. Paris: Gonthier, 1974
- . BENJAMIN, Walter. *Essais II, 1935-1940*. Paris: Denoël / Gonthier, 1983
- . BENJAMIN, Walter. Sur quelques thèmes baudelairiens, in Charles Baudelaire: un poète lyrique à l'apogée du capitalisme. Paris: Payot, 1982
- . BERGSON, Henri. *Matéria e Memória: Ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. São Paulo: Martins Fontes, 1990
- . BETTERTON, Rosemary. *An Intimate Distance: Women, Artists and the Body*. London and New York: Routledge, 1996
- . BHABHA, Homi K. *The Location of Culture*. London, New York: Routledge, 1994

- . BISHOP, Claire. *Installation Art: A Critical History*. London: Tate Publishing, 2005
- . BONITZER, Pascal. *Peinture et Cinéma: Décadrages*. Paris: Cahiers du Cinéma, Editions de L'Étoile, 1985
- . BOLTER Jay David, GRUSIN Richard. *Remediation: Understanding New Media*. Cambridge, Mass. MIT Press, 2000
- . BOUHOURS, Jean-Michel. *Quel cinéma*. Paris: Les Presses du réel, 2010
- . BRANNIGAN, Erin. *Dancefilm: Choreography and the Moving Image*. Oxford: Oxford University Press, 2011
- . BRAGANÇA DE MIRANDA, José A. *Corpo e Imagem*. Lisboa: Vega, 2008
- . BRAGANÇA DE MIRANDA, José A. *Traços: Ensaio de crítica da cultura*. Lisboa: Vega, 1998
- . BROOK, Peter. *O Espaço Vazio*. Lisboa: Orféu Negro, 2010
- . BREMSER, Martha. *Fifty Contemporary Coreographers*. London and New York: Routledge, 2000
- . BRUNO, Giuliana. *Atlas of Emotion: Journeys in Art, Architecture and Film*. New York: Verso, 2002
- . BRUNO, Giuliana. *Public Intimacy: Architecture and the visual arts*. Massachusetts, Cambridge: The MIT Press, 2007
- . BROUGHER, Kerry. *Art and Film since 1945: Hall of Mirrors* (Cat.). Los Angeles: Museum of Contemporary Art, 1996
- . BRUNO, Giuliana. *Surface - Matters of Aesthetics, Materiality, and Media*. Chicago: The University of Chicago Press. 2014
- . BUYDENS, Mireille. *Sahara; L'Esthétique de Gilles Deleuze*. Paris: Vrin, 2006
- . CANCLINI, Néstor. *Hybrid Cultures: Strategies for entering and leaving Modernity*. Minnesota: University of Minnesota Press, 2005
- . CARLSON, Marvin. *Performance: A Critical Introduction*. London, New York: Routledge, 2004

- . CERTEAU, Michel De. *The Practice of Everyday Life*. Los Angeles: University of California Press, 1984
- . CHARNEY, Leo Charney e SCHWARTZ. *In a Moment: Film and the Philosophy of Modernity*. Berkeley: UCP, 1995
- . CHILD, Abigail. *This is called moving: a critical poetics of film*. Tuscaloosa: The University of Alabama Press, 2005
- . CHIK, Caroline Chik. *L'Image Paradoxale – Fixité et Mouvement*. Paris: Presses Universitaires du Septentrion, 2011
- . COFFMAN, Elizabeth. *Women in Motion: Loie Fuller and the 'Interpenetration' of Art and Science*, in *Camera Obscura*, 17:1 (2002)
- . CONDILLAC, Etienne Bonnot. *Traité des sensations. Traite des animaux*. Paris: Fayard, 1984
- . CONOMOS, John. *In Between – The moving image: Mutant media: Essays on cinema, video art and new media*. Sydney: Artspace&Power Publications, 2007
- . COSTA, Antonio. *Il Cinema e le Arti Visive*. Torino: Piccola Biblioteca Einaudi, 2002
- . CRARY, Crary. *Techniques of the Observer: On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*. Cambridge, London: The MIT Press (An October Book), 1990
- . CRARY, Jonathan. *Suspensions of Perception – Attention, Spectacle, and Modern Culture*. Cambridge, London: The MIT Press (An October Book), 1999
- . CRUZ, Maria Teresa, *Espaço, Media e Experiência. Na era do espaço virtual e do tempo real*, in Izabel Margato e Renato Cordeiro Gomes (Orgs), *Espécies de Espaço. Territorialidades, Literatura, Mídia*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008
- . CRUZ, Maria Teresa (ed). *Novos Media, Novas Práticas*. Lisboa: Ed. Veja, 2011
- . DEBORD, Guy. *Definitions*. Internationale Situationniste #1 (Paris, June 1958)
- . DEBORD, Guy. *Theory of the Dérive*, Les Lèvres Nues #9 (Paris, November 1956)
- . DEBORD, Guy. *Introduction to a Critique of Urban Geography*, Les Lèvres Nues #6 (Paris, September 1955)
- . DEBORD, Guy. *La société du spectacle*. Paris: Buchet-Chastel, 1990

- . DEBRAY, Régis. *Vie et Mort de l'Image: Une Histoire du Regard en Occident*. Paris: Éditions Gallimard, 1992
- . DELEUZE, Gilles. *Logique du sens*. Paris: Editions de Minuit, 1969
- . DELEUZE, Gilles. *Cinéma1: L'Image-Mouvement*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1983
- . DELEUZE, Gilles. *Le Pli - Leibniz et le Baroque*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1988
- . DELEUZE, Gilles. *Critique et Clinique*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1993
- . DELEUZE, Gilles. *Diferença e Repetição*. Lisboa: Relógio d'Água, 2000
- . DELEUZE, Gilles. *Cinema 2: The Time-Image*. London: The Athlone Press, 2000
- . DELEUZE, Gilles. *Francis Bacon - Lógica da Sensação*. Lisboa: Orfeu Negro, 2011
- . DEREN, Maya. *An Anagram of Ideas on Art, Form and Film*. New York: The Alicat Book Shop Press, 2000
- . DEREN, Maya. *Essential Deren: Collected Writings on Film*. Kingston. New York: Documentext, 2005
- . DERRIDA, Jacques. *The Double Session*. Chicago: University of Chicago Press, 1981
- . DERRIDA, Jacques. *The Truth in Painting*. Chicago: University of Chicago Press, 1987
- . DERRIDA, Jacques. *Aporias*. Stanford, CA: Stanford University Press, 1993
- . DERRIDA, Jacques. *Spectres of Marx. The State of the Debt, the Work of Mourning, and the New International*. New York and London: Routledge, 1994
- . DERRIDA, Jacques. *On Touching, Jean-Luc Nancy*. Stanford: Stanford University Press, 2005
- . DESCARTES, René. *As Paixões da Alma*. Lisboa: Fim de Século Edições, 2009
- . DIDI-HUBERMAN, Georges. *La peinture incarnée*. Paris: Minuit, 1985
- . DIDI-HUBERMAN, Georges. *Contact Images*. Los Angeles, California: Tympanum, Journal of Comparative Literary Studies Studies, University of Southern California, Issue 3, 1999
- . DIDI-HUBERMAN, Georges. *L'image survivante: histoire de l'art et temps des fânetes selon Aby Warburg*. Paris: Les Éditions de Minuit, 2002
- . DIDI-HUBERMAN, Georges. *Invention of Hysteria – Charcot and the Photography of the Salpêtrière*. London: The Mit Press, 2003

- . DIDI-HUBERMAN, Georges. *Gestes d’Air et de Pierre – Corps, Parole, Souffle, Image*. Paris: Les Éditions de Minuit, 2005
- . DIDI-HUBERMAN, Georges. *L’image ouverte, Motifs de l’incarnation dans les arts visuels*. Paris: Gallimard, 2007
- . DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que nós vemos, o que nos olha*. Porto: Dafne Editora, 2011
- . DODDS, Sherril. *Dance on Screen: Genres and Media from Hollywood to Experimental Art*. New York, London: PALGRAVE, 2001
- . DOANE, Mary Ann. *Emergence of Cinematic Time: Modernity, Contingency, the Archive*. Harvard: Harvard University Press, 2002
- . DUBOIS, Phillipe. *L’Effet film. Figures, matières et formes du cinéma en photographie* (Cat.) Lyon, Lectoure, Cherbourg: Centre de photographie, École régionale des beaux-arts, 1999
- . DUBOIS, Philippe. *Movimentos improváveis – o efeito cinema na arte contemporânea*. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 2003
- . DUGUET, Anne-Marie. *Déjouer l’Image: Créations Électroniques et Numériques*. Paris: Éditions Jacqueline Chambon, 2002
- . ECO, Umberto. *Sobre os Espelhos e outros ensaios*. Lisboa: Difel, 1989
- . EILAND, Howard. *Reception in Distraction, Boundary 2*, vol. 30, no. 1 (Spring 2003)
- . ELSAESSER, Thomas. *The 'Return' of 3-D: On Some of the Logics and Genealogies of the Image in the Twenty-First Century. Critical Inquiry*, 39 (4), 2013
- . ELSAESSER, Thomas. *Early Cinema: Space-frame-narrative*. London: BFI Publishing, 1990
- . ELSAESSER, Thomas Elsaesser, *The Dimension of depth and objects rushing towards us, eDIT Filmmaker’s Magazin* (2010)
- . FOSTER, Susan Leigh. *Choreographing Empathy: Kinesthesia in Performance*. New York: Routledge, 2011
- . FOUCAULT, Michel. *Les mots et les choses*. Paris: Gallimard, 1976
- . FOUCAULT, Michel Foucault. *História da Sexualidade I – A vontade de saber*. Lisboa: Relógio d’Água, 1994

- . FOUCAULT, Michel Foucault. *História da Sexualidade II – O uso dos prazeres*. Lisboa: Relógio d'Água, 1994
- . FOUCAULT, Michel Foucault. *História da Sexualidade – O cuidado de si*. Lisboa: Relógio d'Água, 1994
- . FRIED, Michael Fried. *Absorption and Theatricality: Painting and Beholder in the Age of Diderot*. Chicago: The University of Chicago Press, 1988
- . FRIED, Michael Fried. *Four Honest Outlaws: Sala, Ray, Marioni, Gordon*. New Haven: Yale UP, 2011
- . GETSY, David J. *Acts of Stillness: Statues, Performativity, and Passive Resistance*, Volume 56, Number 1, Winter 2014
- . GIL, José. *A Imagem-Nua e as Pequenas Percepções: Estética e Metafenomenologia*. Lisboa: Relógio d'Água, 1996
- . GIL, José. *Movimento Total: O Corpo e a Dança*. Lisboa: Relógio D'Água, 2001
- . GIANNACHI, Gabriela. *Virtual theaters: an introduction*. London, New York: Routledge, 2004
- . GOLDBERG, Roselee. *Performance: Live art since the 60's*. New York: Thames&Hudson, 2004
- . GOLDBERG, Roselee. *A Arte da Performance: Do Futurismo ao Presente*. Lisboa: Orfeu Negro, 2007
- . GOLDBERG, Roselee. *Everywhere and All at Once: An Anthology of writings on Performa 07*. Zurich and New York: JRP/Ringier and Performa, 2009
- . GONTARSKI, Stanley. *Appendix A: Beckett on Film - In The intent of "Undoing" Beckett's Dramatic Texts*. Bloomington: Indiana University Press, 1985
- . GRAHAM, Dan Graham. *Works 1965-2000* (Dusseldorf: Verlag, 2001)
- . GRAHAM, Dan Graham. *Cinema-Theater*, in *Dan Graham, Works 1965-2000*. Dusseldorf: Richter Verlag, 2001

- . GRILO, João Mario. *As Lições do Cinema: Manual de Filmologia*. Lisboa: Edições Colibri, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 2007
- . GROSS, Kenneth. *The Dream of the Moving Statue*. Ithaca: Cornell University Press, 1992
- . GROSS, Kenneth. *Puppet: an essay on uncanny life*. Chicago: The University of Chicago Press, 2011
- . GROYS, Boris. *Art Power*. London: The MIT Press, 2008
- . GYGAX, Raphael e MUNDER, Heike. *Between Zones: On the Representation of Performative and the Notation of Movement*. Zurich: JRP/Ringier, 2010
- . GUNNING, Tom. *An Aesthetic of Astonishment: Early Film and the (In)credulous Spectator, Art & Text*, Spring 1989
- . GUNNING, Tom. *Cinema of Attractions, Early Cinema: Space, Frame, Narrative*. Thomas Elsaesser and Adam Barker (Ed.). London: BFI, 1990
- . GUNNING, Tom. *The Birth of Film Out of the Spirit of Modernity. Masterpieces of Modernist Cinema*. Bloomington: Indiana UP, 2006
- . GUSMÃO, Manuel. *Pequeno Tratado das Figuras*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2013.
- . HANSEN, Mark. *Bodies in code: interfaces with digital media*. Routledge, New York, London, 2006
- . HANSEN, Mark. *New Philosophy for new media*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 2006
- . HEIDEGGER, Martin Heidegger. *Being and Time*. New York: HarperCollins, 2008
- . HELDER, Herberto. *Ou o poema contínuo (súmula)*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2001
- . HELDER, Herberto. *Os passos em volta*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2001
- . HELDER, Herberto. *Photomaton & Vox*. Porto: Assírio & Alvim, 2013
- . ILES, Chrissie. *Into the Light: A Imagem Projetada na Arte Americana 1964-1977* Catálogo da Exposição). Lisboa: Edições Centro Cultural de Belém, 2005
- . IRIGARAY, Luce. *The Age of the Breath, Luce Irigaray: Key Writings*. New York: Continuum, 2004

- . IRIGARAY, Luce. *Being Two: How many eyes have we?* Rüsselsheim: Christel Göttert Verlag, 2000
- . JAMESON, Fredric Jameson. Postmodernism and Utopia, in *Utopia Post-Utopia: Configurations of Nature and Culture in Recent Sculpture and Photography*. Cambridge: MIT Press, 1988
- . JAMESON, Frederic. *Postmodernism or the cultural logic of the late capitalism*. Durham: Duke University Press, 1991
- . JAY, Martin. *Downcast Eyes: The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought*. California: University of California Press, 1993
- . JONES, Amelia. *Self/Image: Technology, Representation and Contemporary Subject*. London and New York: Routledge, 2006
- . JONES, Amelia, *Presence in Absentia: Experiencing Performance as Documentation*, *Art Journal*, 56, 4, 1997
- . JONES, Amelia. *Body Art: Performing the Subject*. Minnesota: University of Minnesota Press, 1998
- . KANT, Immanuel. *Crítica da Faculdade do Juízo*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1990
- . KAPROW, Allan. *Art As Life*. London: Thames & Hudson, 2008
- . KAYE, Nick. *Site-specific Art: Performance, Place and Documentation*. London and New York: Routledge, 2000
- . KOBIALKA, Michal. *A Journey through Other Spaces*. Berkeley: University of California Press, 1993
- . KOERNER, Joseph Leo. *Caspar David Friedrich and the Subject of Landscape*. New Haven: Yale University Press, 1990
- . KRACAUER, Siegfried. *Theory of films: the redemption of physical reality*. Princeton: Princeton University Press, 1997
- . KRAUSS, Rosalind. Video: The Aesthetics of Narcissism, *October*, Vol. 1 (Spring, 1976)

- . KRAUSS, Rosalind. *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*. Cambridge, Mass.: Cambridge MIT Press, 1985
- . KRAUSS, Rosalind. *Passages in Modern Sculpture*. Londres: Thames and Hudson, 1989
- . KRAUSS, Rosalind. *Cindy Sherman 1975-1993*. New York: Rizzoli, 1993
- . KRAUSS, Rosalind. *The Optical Unconscious*. London, Massachussetts: October Book, The MIT Press, 1998
- . KRAUSS, Rosalind. *Bachelors*. Cambridge, Massachusetts: October, The MIT Press, 1999
- . KRAUSS, Rosalind. *Perpetual Inventory*. Cambridge, London: October Book, The MIT Press, 2010
- . LACAN, Jacques. *Ecrits I*. Paris: Editions du Seuil, 1971
- . LAGEIRA, Jacinto. *Collection art contemporain - La collection du Centre Pompidou, Musée national d'art moderne*. Paris: Centre Pompidou, 2007
- . LAGEIRA, Jacinto. *Regard Oblique – Essais sur la perception*. Paris: la Lettre Volée, 2013
- . LANT, A. *Haptical Cinema*. *October*, Vol. 74, 1995
- . LARTHOMAS, Pierre. *Le langage dramatique - Sa nature, ses procédés*. Paris: Armand Colin, 1972
- . LATOUR, Bruno. *Hybrid Thoughts in a Hybrid World*. London: Routledge, 2011
- . LEIGHTON, Tanya. *Art and the moving image: a critical reader*. London: Tate Publishing, 2008
- . LEPECKI, Andre. *Of the Presence of the Body: Essays on dance and performance theory*. Wesleyan: Wesleyan University Press, 2004
- . LEPASTIER, J. *Pina*. *Cahiers du cinéma*, 666, 2011
- . LEVIN, David Michael (org.), *Modernity and the Hegemony of Vision*. California : University of California Press, 1993
- . LIPTON, Lenny. *Foundations of the Stereoscopic Cinema*. New York: Van Nostrand Reinhold, 1982
- . LISTA, Giovanni. *Loïe Fuller et ses imitatrices*. Paris: Cinémathèque de la danse, 1994
- . LLANSOL, Maria Gabriela. *Um Falcão no Punho: Diário I*. Lisboa: Rolim, 1985

- . LLANSOL, Maria Gabriela. *Contos do Mal Errante*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2004
- . LUHMANN, Niklas. *Generalized media end the problem of contingency*. Londres, Thames & Hudson, 2000
- . LUNENFELD, Peter. *The Digital Dialectic, new essays on new media*. Cambridge, Mass.: MIT Press, 1999
- . LYOTARD, Jean-François. *La condition postmoderne*. Paris: Editions de Minuit, 1979
- . MALABOU, Catherine. *L'avenir de Hegel: Plasticite, temporalite, dialectique*. Paris: J. Vrin, 1996
- . MALLARMÉ, Stéphane. *Un Coup de Dés jamais n'abolira le hazard*. Paris: Gallimard, 1993
- .MARINIELLO,Silvestra. *Présentation,* in *Cinéma: revue d'études cinématographiques/Cinémas: Journal of Film Studies*, vol. 10, n° 2-3, 2000
- . MANOVICH, Lev. *The Language of New Media*. Cambridge, Mass.:The MIT Press, 2001
- . MARKS, Laura U. *The Skin of Film: Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses*. Durham: Duke University Press, 2000
- . MARKS, Laura U. *Touch: Sensuous Theory and Multisensory Media*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2002
- . MARSHAL, Stuart. *Video Art, the Imaginary and the Parole Vide*. New York: E.P. Dutton, 1978
- . MCCARREN, Felicia. *Dance Pathologies: Performance, Poetics, Medicine*. California: Stanford University Press, 1998
- . MCCARREN, Felicia. *Choreocinema. Dancing Machines: Choreographies in the Age of Mechanical Reproduction*. Stanford, CA: Stanford UP, 1998
- . MCDONALD, Helen. *Erotic Ambiguities: The Female Nude in Art*. London and New York: Routledge, 2001
- . MCLUHAN, Marshall. *Pour comprendre les medias*. Paris: Editions du Seuil, 1968.
- . MCLUHAN, Marshall. *Media research - technology, art and communication*. Amsterdam: G+B Arts International, 1997

- . MERLEAU-PONTY, Maurice. *Phenomenology of Perception*. New York: Humanities Press, 1962
- . MERLEAU-PONTY, Maurice. *The Visible and the Invisible*. Evanston: Northwestern University Press, 1968
- . MERLEAU-PONTY, Maurice - *O Olho e o Espírito*. Lisboa: Vega, 1999
- . METZ, Christian. *The Imaginary Signifier: Psychoanalysis and the Cinema*. Bloomington: Indiana University Press, 2006
- . MILTON, Judy e ZIMMER, Elizabeth. *Envisioning Dance on film and video*. London: Routledge, 2002
- . MOLINET, Emmanuel. *L'Hybridation: un processus décisif dans le champ des arts plastiques, Le Portique*, 2006
- . MONTAGU, Jennifer. *The Expression of the Passions: The Origin and Influence of Charles Le Brun's Conference sur l'expression generale et particuliere*. New Haven, Connecticut: Yale University Press, 1994
- . MONTANO, Linda M. *Performance Artists talking in the Eighties*. Berkeley, Los Angeles: University of California Press, 2000
- . MONDLOCH, Kate. *Screens – Viewing Media Installation Art*. Minneapolis/London: University of Minnesota Press, 2010.
- . MULVEY, Laura. *Visual Pleasure and Narrative Cinema*. Auflage: GRIN: Verlag, 2006
- . MULVEY, Laura. *Death 24x a second: Stillness and the moving image*. London: Reaktion Books, 2006
- . METZ, Christian. *The Imaginary Signifier: Psychoanalysis and the Cinema*. Bloomington: Indiana University Press, 2006
- . MALDINEY, Henri. *Regard, Parole, Espace*. Paris: Éditions L'Age d'Homme, 1994
- . NANCY, Jean-Luc. *Corpus*. Lisboa: Vega, 2000
- . NIETZSCHE, Friedrich. *A Gaia Ciência*. Lisboa: Guimarães Editores, 1996
- . NIETZSCHE, Friedrich. *Assim Falou Zaratustra*. Lisboa: Guimarães Editores, 2001

- . NICHOLS, Bill. *Maya Deren and the American Avant-Garde*. California: University of California Press, 2001
- . O'DELL, Kathy. *Displacing the haptic: Performance art, the photographic document and the 1970's*, Performance Research 2, 1, 1997
- . OSBORNE, Peter. *Time Zones: Recent Film and Video*. London: Tate Museum, 2004
- . Ovídio, *Metamorfoses*. Lisboa: Cotovia, 2007
- . PAÏNI, Dominique. *Le Cinéma Expose: flux contre flux/Movies in the Gallery: flow on show*, in Art Press, 287, 2003
- . PARFAIT, Françoise. *Video: Un Art Contemporain*. Paris: Éditions du Regard, 2001
- . PATERSON, M., *The Senses of Touch: Haptics, Affects and Technologies*. Oxford: Berg 2007
Perkins 1969
- . PAVIS, Patrice. *L'Analyse des Spectacles*. Paris: Éditions Nathan, 1996
- . PETERSEN, Anne Ring. *Attention and Distraction: On the Aesthetic Experience of Video Installation Art*, RIHA Journal 0009 (7 October 2010)
- . PORTER, Jenelle, e CLARKE, Shirley, *Dance with Camera*. Philadelphia: Institute of Contemporary Art, Philadelphia, 2009
- . POE, Edgar Allan. *The Man of the crowd*. Dorchester Road: BookSurge LLC, 2004
- . QUINLIVAN, Davina. *The place of breath in cinema*. Edinburgh: University Press, 2014
- . RANCIÈRE, Jacques. *Malaise dans l'esthétique*. Paris: Galilée, 2004
- . RANCIÈRE, Jacques. *O espectador Emancipado*. Lisboa: Orfeu Negro, 2010
- . RANCIÈRE, Jacques. *O Destino das Imagens*. Lisboa: Orfeu Negro, 2011
- . REMES, Justin. *Motion(less) Pictures: The Cinema of Stasis*. New York: Columbia University Press, 2015
- . REYNOLDS, Dee. *Symbolism Decadence and the Fin de Siècle: French and European Perspectives*, Exeter: University of Exeter Press, 2006
- . RICHARD, Bauman. *A world of others' words: cross cultural perspectives on intertextuality*. Malden: Blackwell, 2004

- . RITO, Ana. *Casa de Bonecas: Propostas Contemporâneas sobre a Mulher e a Subjetividade*. Lisboa: Edições Museu Coleção Berardo, 2009
- . ROSENBERG, Douglas. *Screendance: Inscribing the Ephemeral Image*. Oxford: Oxford University Press, 2012
- . ROSS, Christine. *Vision and Insufficiency at the turn of the millennium: Rosemarie Trockel Distracted Eye*, October, Vol. 96 (Spring 2001)
- . ROSS, Christine Ross. *New Media's Presentness and the Question of History: Craigie Horsfield's Broadway Installation*, Cinémas: revue d'études cinématographiques / Cinémas: Journal of Film Studies, vol. 17, n° 1, 2006
- . ROYOUN, Jean-Christophe. *All Around the World*, Art Press (October 2001)
- . ROYOUN, Jean-Christophe. *Toward Zero Time, Melik Ohanian*. Orléans: Éditions HXY, 2003
- . SABINO, Isabel. *A Pintura depois da Pintura*. Lisboa: FBAUL/CIEBA, 2011
- . SANTOS, David. *A Reinvenção do Real – Curadoria e arte contemporânea no Museu do Neorrealismo*. Lisboa: Sistema Solar, CRL (Documenta), 2014
- . SAUSSURE, Ferdinand. *Curso de Linguística Geral*. Lisboa: Dom Quixote, 1999
- . SEGUIN, Louis. *L'Espace du Cinema: Hors-champ, Hors-d'oeuvre, Hors-Jeu*. Toulouse: Éditions Ombres, 1999
- . SCHECHNER, Richard. *Performance Theory*. London and New York: Routledge, 1988
- . SHAW, Mary Lewis. *Performance in the texts of Mallarmé: The passage from art to ritual*. Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press, 1993
- . SIMMEL, George. *The Metropolis and the mental life e The Stranger*, in *The Sociology of Georg Simmel*. New York, NY: Free Press, 1964
- . SNOW, Michael. *Passage*, in Revista Artforum X, n° 1 (september 1971)
- . SNOW, Michael. *Des écrits 1958-2001*. Paris: École Nationale Supérieure des Beaux-Arts/ Centre Georges Pompidou, 2002
- . SOBCHACK, Vivian. *The Address of the Eye: A Phenomenology of Film Experience*. Princeton: Princeton University Press, 1992

- . SOBCHACK, Vivian. *Carnal Thoughts: Embodiment and the Moving Image Culture*. University of California Press, 2004
- . SOMMER, Sally. *Loïe Fuller, The Drama Review*, Vol 19, No.1, (March 1975)
- . SKOLLER, Jeffrey. *Shadows, Specters, Shards: Making History in Avant-Garde Film*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2005
- . STOICHITA, Victor. *O Efeito Pigmalião – Para uma Antropologia Histórica dos Simulacros*. Lisboa: KKYM, 2011
- . STOICHITA, Victor. *Breve Historia de la sombra*. Madrid: Ediciones Siruela, 1999
- . TARKOVSKY, Andrey. *Sculpting in Time – Reflections on the Cinema*. Austin: University of Texas Press, 2014
- . TAVARES, Gonçalo M. *Livro da Dança*. Lisboa: Assírio&Alvim, 2001
- . TUCHERMAN, Ieda. *Breve História do Corpo e dos seus Monstros*. Lisboa: Vega, 1999
- . VALÉRY, Paul. *Degas danse dessin*. Paris: Éditions Gallimard, 1938
- . VALÉRY, Paul. *Aesthetics (Vol.13 of Collected Works)*. New York: Pantheon Books, 1964
- . VALÉRY, Paul. *The Philosophy of Dance, in Aesthetics (Vol.13 of Collected Works)*. New York: Pantheon Books, 1964,
- . VERGINE, Lea. *Body-Art and Performance: The Body as Language*. Milano: Skira Editore S.P.A, 2007
- . VERSTRAETE, Ginette Verstraete, *Intermedialities: Theory, History, Practices*, Atas do Colóquio em Amsterdão, 2009
- . VIOLA, Bill. *Peter Campus: Image and Self*. *Art in America*, Fev, 2010
- . VIDAL, Carlos. *A Representação da Vanguarda: Contradições Dinâmicas na Arte Contemporânea*. Oeiras: Celta Editora, 2002
- . VIDAL, Carlos. *Invisibilidade da Pintura –Uma história de Giotto a Bruce Nauman*. Lisboa: Fenda, 2015
- . VIRILIO, Paul. *Esthétique de la Disparition*. Paris: Balland, 1980
- . WAGNER, Richard. *A obra de arte do futuro*. Lisboa: Antígona, 2003

- . WILDER, Ken. *Michael Fried and Beholding Video Art, Proceedings of the European Society of Aesthetics*, vol. 3, University of the Arts London, 2011.
- . WITTS, Noel. *Tadeusz Kantor*. London: Routledge, 2010
- . YOUNGBLOOD, Gene Youngblood. *Expanded Cinema*. New York: Dutton, 1970
- . ZACHMANN, Gayle. *Frameworks for Mallarmé: The Photo and the Graphic of an Interdisciplinary Aesthetic*. Albany: State University of New York Press, 2008
- . ZIZEK, Slavoj. *Bem-Vindo Ao Deserto Do Real*. Lisboa: Relógio D`Água, 2003
- . ZIZEK, Slavoj. *As Metástases do Gozo: seis ensaios sobre a mulher e a causalidade*. Lisboa: Relógio D`Água, 2006
- . ZIZEK, Slavoj. *Lacrimae Rerum*. Lisboa: Orfeu Negro, 2008

Websites

ARTEC, Arts Technology Centre, Londres

<http://www.artec.org.uk>

Artnetweb

<http://www.artnet.com>

C Theory

<http://www.ctheory.net>

Centre national d'art et de culture Georges Pompidou, Paris

<http://www.centrepompidou.fr>

Centre pour l'image contemporaine, Saint-Gervais, Genève

<http://www.sgg.ch>

CICV Pierre Schaeffer, Montbéliard

Contemporary Dance Video Database

<http://contemporaydance-db.blogspot.ca/>

<http://www.cicv.fr>

Dia Center for the Arts, New York

<http://www.diacenter.org>

Electronic Arts Intermix, New York

<http://www.eai.org>

Fluxus

<http://www.panix.com/~fluxus/fluxusText.html>

Fonds régional d'art contemporain, région Languedoc-Roussillon, Montpellier

<http://www.fraclr.org>

Getty Museum, Los Angeles (Etats-Unis)

<http://www.getty.edu/museum>

Icono <et> Cie, Paris (France)

<http://www.icono.org>

Institut für Neue Medien, Francfort

International Journal of Screendance

www.journals.library.wisc.edu/index.php/screendance/index

<http://www.inm.de>

Journal of Contemporary Art

<http://www.jca-online.com>

Laboratoire d'art de Paris 8 / Artifices, Paris

<http://www.labart.univ-paris8.fr>

Leonardo

<http://cyberworkers.com/Leonardo>

London Electronic Arts, Londres

<http://www.lea.org.uk>

Medialounge, Amsterdam

<http://www.medialounge.net>

Mediamatic

<http://www.mediamatic.nl/Magazine>

Project Muse Journals

muse.jhu.edu/journals/

Museum of Contemporary Art, Los Angeles, Calif.

<http://www.moca.org>

Museum of Modern Art, New York

<http://www.moma.org>

Museum of Modern Art, San Francisco, Calif.

<http://www.sfmoma.org>

Palais de Tokyo, Site de création contemporaine, Paris

<http://www.palaisdetokyo.com>

Rencontres internationales Paris-Berlin

www.art-action.org

Regards Hybrides

<http://regardshybrides.com>

Rhizome (Mark Tribe)

<http://www.rhizome.org>

Studio national des arts contemporains Le Fresnoy, Tourcoing

<http://www.le-fresnoy.tm.fr>

Synesthésie, Aubervilliers (France)

<http://www.synesthesie.com>

The Thing, Vienne; Amsterdam; Berlin

<http://www.thing.net>

UBU WEB

www.ubu.com/film/

Video Data Bank : Video Art and Video Artist, Chicago, Ill. (Etats-Unis)

<http://www.vdb.org>

Walker Art Center: Minneapolis

www.walkerart.org

Índice de Imagens

Esquema 1. Zona de contacto, intervalo e fronteira	28
Esquema 2. <i>Intermedia Chart</i>	31
Figura 1. Exposição Um Teatro sem Teatro, salas dedicadas à obra de Antonín Artaud, 2007. Cortesia Museu Coleção Berardo.....	46
Figura 2. Exposição Um Teatro sem Teatro, sala dedicadas ao movimento Fluxus, obras de Ben Vautier, 2007. Cortesia Museu Coleção Berardo.....	47
Figura 3. Exposição <i>Um Teatro sem Teatro</i> , Mike Kelley, <i>Performance Related Objects</i> (1977-79), 2007. Cortesia Museu Coleção Berardo	48
Figura 4. Exposição <i>Um Teatro sem Teatro</i> , Juan Muñoz, <i>The Nature of Visual Illusion</i> (1994), 2007. Cortesia Museu Coleção Berardo.....	49
Figura 5. Máscara criada por Marcel Janco	51
Figura 6. Máscaras de Sophie Taeuber e Jean Arp, 1917.	51
Figura 7. Exposição <i>Um Teatro sem Teatro</i> , Carl Andre, <i>Sand-Lime Instar</i> (1966) e Robert Morris. <i>Box for Standing</i> (1961), 2007. Cortesia Museu Coleção Berardo.	54
Figura 8. James Coleman, <i>still</i> de <i>Living and Presumed Dead</i> (1985).	55
Figura 9. Tadeusz Kantor a retocar as esculturas de <i>A Classe Morta</i> , 1975.	57
Figura 10. <i>A Classe Morta</i> de Tadeusz Kantor, 1975... ..	58
Figura 11. <i>Le Repas Refusée</i> , com “Petit Christian”, de Christian Boltanski, 1974.	58
Figura 12. Man Ray, <i>Mannequin</i> , 1937.	59
Figura 13. Michaël Borremans, <i>Weight</i> , 2005.....	59
Figura 14. <i>Underneath the Arches (Singing Sculptures)</i> , de Gilbert & George, 1969.....	60
Figura 15. Piero Manzoni, <i>Base Magica – Sculptura Vivente</i> , 1961.	60
Figura 16. Vanessa Beecroft, <i>VB64</i> , 2009.....	61
Figura 17. Kurt Jooss, <i>La Table verte</i> , 1932.	63
Figura 18. Fernand Léger, <i>still</i> de <i>Ballet Mécanique</i> , 1924	64
Figura 19. Oskar Schlemmer, <i>Stäbetanz</i> , 1927.	65
Figura 20. William Forsythe, <i>Lectures from improvisation technologies</i> , 2011.....	66
Figura 21. Yvonne Rainer e Steve Paxton, <i>Word Words</i> , Judson Dance Theater, 1963.....	68
Figura 22. Robert Morris, <i>Site</i> , 1964.....	69
Figura 23. Merce Cunningham, <i>Points in Space</i> , 1986.....	70
Figura 24. <i>En Attendant</i> de Anne Teresa de Keersmaecker, 2011. Registo fotográfico.....	73
Figuras 25. <i>Cesena</i> de A.T. Keersmaecker, 2012. Registo fotográfico	75
Figuras 26. <i>Cesena</i> de A.T. Keersmaecker, 2012. Registo fotográfico	75
Figuras 27. <i>Cesena</i> de A.T. Keersmaecker, 2012. Registo fotográfico	75
Figuras 28. <i>Cesena</i> de A.T. Keersmaecker, 2012. Registo fotográfico	75

Figura 29. Jan Fabre, <i>The power of theatrical madness</i> (2012).	77
Figura 30. Jan Fabre, <i>Tragedy of a Friendship</i> (2013).	77
Figura 31. Jan Fabre, <i>Mount Olympus / 24H (To glorify the cult of tragedy)</i>	78
Figura 32. Rosângela Rennó, <i>Espelho Diário</i> (2001).	81
Figura 33. Gina Pane, <i>A hot afternoon 3</i> (1978).	81
Figura 34. Exposição <i>She is a femme fatale</i> , vista da instalação de <i>Olympia</i> de Vera Mantero, Museu Coleção Berardo, 2009. Fotografia de Daniel Miranda	82
Figura 35. <i>Still</i> do registo videográfico da performance.	82
Figura 36. Vera Mantero e Rui Chafes, <i>Comer o coração</i> , registos da performance, 2004.	83
Figura 37. Vera Mantero e Rui Chafes, <i>Comer o coração</i> , registos da performance, 2004.	83
Figura 38. Vera Mantero & Guests - <i>Vamos sentir falta de tudo aquilo de que não precisamos</i> , registos da performance, 2010.	84
Figura 39. Vera Mantero & Guests - <i>Vamos sentir falta de tudo aquilo de que não precisamos</i> , registos da performance, 2010.	84
Figura 40. Vera Mantero, <i>still</i> de <i>Curso de Silêncio</i> (com Miguel Gonçalves Mendes), versão de Vera Mantero, 2007.	85
Figura 41. Helena Almeida, <i>Estudo Para Dois Espaços</i> , 1977.	86
Figura 42. Algumas páginas do “arquivo morto” de Helena Almeida, desenhos preparatórios	86
Figura 43. Exposição <i>She is a femme fatale</i> , 2010. Biblioteca Campus da Caparica. Ao centro, Helena Almeida, <i>Sem Título</i> , 1996-1997.	87
Figura 44. Helena Almeida, <i>A Experiência do Lugar</i> , 2004.	89
Figura 45. João Fiadeiro, <i>I am here</i> , 2003.	90
Figura 46. Claude Cahun, <i>Sans titre</i> (1939).	94
Figura 47. Claude Cahun, <i>Autoportrait avec des masques</i> (1928).	94
Figura 48. <i>L’algérienne</i> , Contessa di Castiglione fotografada por Pierre-Louise Pierson, 1860.	95
Figura 49. Cindy Sherman, <i>Untitled #89</i> , 1981.	96
Figura 50. Fotografias de Albert Londe, <i>La Salpêtrière</i> .	100
Figura 51. Fotografias de Albert Londe, <i>La Salpêtrière</i>	100
Figura 52. Ana Rito, <i>still</i> de <i>AKTION</i> , filme 8mm transcrito para DVD, PAL, s/som, 2’, 2010. Coleção António Cachola.	101
Figuras 53. Ana Rito, <i>Shadows and Slowness</i> , série de 20 fotografias impressas em papel fine – art, 70 x 50 cm, 2012. Coleção António Cachola.	102
Figuras 54. Ana Rito, <i>Shadows and Slowness</i> , série de 20 fotografias impressas em papel fine – art, 70 x 50 cm, 2012. Coleção António Cachola.	102
Figuras 55. Ana Rito, <i>Shadows and Slowness</i> , série de 20 fotografias impressas em papel fine – art, 70 x 50 cm, 2012. Coleção António Cachola.	102

Figuras 56. Ana Rito, <i>Shadows and Slowness</i> , série de 20 fotografias impressas em papel fine – art, 70 x 50 cd, 2012. Coleção António Cachola.....	102
Figuras 57. Ana Rito, <i>The Sculptural Moment</i> , série de 20 fotografias impressas em papel fine – art, 70 x 50 cd, 2012. Coleção António Cachola.....	103
Figuras 58. Ana Rito, <i>The Sculptural Moment</i> , série de 20 fotografias impressas em papel fine – art, 70 x 50 cd, 2012. Coleção António Cachola.....	103
Figuras 59. Ana Rito, <i>The Sculptural Moment</i> , série de 20 fotografias impressas em papel fine – art, 70 x 50 cd, 2012. Coleção António Cachola.....	103
Figuras 60. Ana Rito, <i>The Sculptural Moment</i> , série de 20 fotografias impressas em papel fine – art, 70 x 50 cd, 2012. Coleção António Cachola.....	103
Figura 61. Anthony Ramos, <i>still</i> de <i>Balloon Nose Blow-Up</i> , p/b, som, 11' 18'', 1972. Cortesia Electronic Arts Intermix (EAI).	114
Figura 62. Vito Acconci, <i>still</i> de <i>Centers</i> , 1971, p/b, som, 22' 28''. Cortesia de Electronic Arts Intermix (EAI).....	115
Figura 63. Joan Jonas, <i>still</i> de <i>Left Side Right Side</i> , 1972, p/b, som, 8' 50''. Cortesia Electronic Arts Intermix (EAI).....	116
Figura 64. Marina Abramovic, <i>still</i> de <i>Dragon Head 6</i> , 1989, DVD, NTSC, cor, sem som, 29' 57", 2/5. Cortesia Coleção Sarmiento e da artista.	117
Figura 65. Carolee Schneemann, <i>still</i> de <i>Up to and Including her limits</i> , 1976, cor, som, 29', Cortesia de Electronic Arts Intermix (EAI).	117
Figura 66. Jemima Stehli, <i>still</i> de <i>Photo Performance nº30, with Larry Bell sculpture and artist Lewis Amar</i> (2005), vídeo, cor, som, 41'. Cortesia Coleção Berardo.....	118
Figura 67. Desenho do <i>layout</i> para a obra de Gary Hill, <i>Mediations (towards a remake of Soundings)</i> , 1979/86, video, cor, som, U-matic, Cortesia Galeria IN SITU - Paris/Fabienne Leclerc e o artista.	119
Figura 68. Desenho do <i>layout</i> para as obras de João Onofre.	120
Figura 69. Gary Hill, <i>still</i> de <i>Goats and sheep</i> , 1995/2001, Video, DVD, p/b, som, 11' 50'', Cortesia Galeria IN SITU - Paris/Fabienne Leclerc e do artista.	121
Figura 70. Johanna Billing, <i>still</i> de <i>I'm lost without your rhythm</i> , 2009, video, DVD, cor, som, 13'29'', Cortesia da artista.....	123
Figura 71. Merce Cunningham e Charles Atlas, <i>still</i> de <i>Merce by Merce by Paik: Part One: Blue Studio</i> , 1975-76, video, cor, som, 15'38''. Cortesia de Electronic Arts Intermix (EAI). .	125
Figura 72. Bruce Nauman, <i>still</i> de <i>Slow Angle Walk (Beckett Walk)</i> de 1968. Cortesia Electronic Arts Intermix (EAI).....	128
Figura 73. Loïe Fuller, fotografias de Samuel Joshua Beckett (1900).....	133
Figura 74. Loïe Fuller, fotografias de Samuel Joshua Beckett (1900).....	133
Figura 75. Auguste e Louis Lumière, filme 35 mm colorido à mão, 1897-99.....	135
Figura 76. Maya Deren, <i>still</i> de <i>A Study in Choreography for Camera</i> (1945)	139
Figura 77. Maya Deren, <i>still</i> de <i>The Very Eye of Night</i> (1958).....	140

Figura 78. Wim Wenders, <i>still</i> de <i>Pina</i> , 2011.	143
Figura 79. Fotografia de produção de <i>Pina</i> , Wim Wenders, 2011.	144
Figura 80. Wim Wenders, <i>still</i> de <i>Pina</i> , 2011.	146
Figura 81. Melik Ohanian, <i>still</i> de <i>Invisible Film</i> , 2005.	149
Figura 82. Hiroshi Sugimoto, <i>Kino Panorama, Paris</i> (1998).	150
Figura 83. Michaël Borremans, <i>Milk</i> , (2003).....	150
Figura 84. Valie Export, <i>stills</i> de <i>Adjungierte Dislokationen [Adjunct Dislocations]</i> , 1973... .	152
Figura 85. Dan Graham, <i>stills</i> de <i>Body Press</i> (1970-72).....	153
Figura 86. Dan Graham, <i>stills</i> de <i>Body Press</i> (1970-72).....	153
Esquema 3. <i>Display</i> de <i>Two Sides of Every Story</i> de Michael Snow, 1974.....	154
Figura 87. Michael Snow, <i>still</i> de <i>Two Sides of Every Story</i> , 1974..	155
Figura 88. Michael Snow, <i>Two Sides of Every Story</i> , 1974. Vista da instalação.	155
Figura 89. Judith Barry vista da instalação <i>Voice – Off</i> (1998 – 99).....	156
Figura 90. Judith Barry, <i>still</i> de <i>Voice – Off</i> (1998 – 99).	156
Figura 91. Judith Barry, <i>Imagination, dead imagine</i> , 1991.....	157
Figura 92. Judith Barry, <i>Imagination, dead imagine</i> , 1991.....	157
Figura 93. Peter Campus, <i>Interface</i> , 1972.....	159
Figura 94. Peter Campus, <i>still</i> de <i>Three Transitions</i> , 1973.....	160
Figura 95. Peter Campus, <i>still</i> de <i>Three Transitions</i> , 1973.....	160
Figura 96. Peter Campus, <i>still</i> de <i>Four Sided Tape</i> , 1976.....	162
Figura 97. Lucio Fontana, <i>Concetto Spaziale, Attesa</i> , 1959.	162
Figura 98. Henri-Georges Clouzot, <i>still</i> de <i>Le Mystère Picasso</i> , 1956	163
Figura 99. Henri-Georges Clouzot, <i>Le Mystère Picasso</i> , 1956, fotografia de produção.....	163
Figura 100. Cornelius Norbertus Gijsbrechts, <i>Trompe l'oeil. Bagsiden af et indrammet maleri</i> , 1670.	164
Figura 101. Michaël Borremans, <i>The Ear</i> , 2011	164
Figura 102. Elina Brotherus. À esquerda <i>still</i> do vídeo <i>Black Bay Sequence</i> , 2010.....	165
Figura 103. Elina Brotherus, <i>Der Wanderer 5</i> (2004)	165
Figura 104. Herbert Bayer, <i>Diagram of the field of vision</i> , 1930.....	183
Figura 105. Tony Oursler, <i>Obscura</i> , 1995.	183
Figura 106. Joachim Koester, <i>still</i> de <i>Pit Music</i> , 1996.....	185
Figura 107. Joachim Koester, <i>still</i> de <i>Pit Music</i> , 1996.....	185
Figura 108. Rosemarie Trockel, <i>still</i> de <i>Sleepingpill</i> , 1999..	187
Figura 109. Rosemarie Trockel, <i>still</i> de <i>Kinderspielplatz</i> , 1999.....	187
Figura 110. Jeff Wall, <i>Movie Audience</i> , 1979.....	188

Figura 111. Abbas Kiarostami, <i>still</i> de <i>Shirin</i> , 2008.....	188
Figura 112. Samuel Beckett, <i>still</i> de <i>Film</i> (1964).	194
Figura 113. Vista da Exposição <i>OBSERVADORES – Revelações, Trânsitos e Distâncias</i> , Museu Coleção Berardo, 2011. Obras de George Segal, <i>Flesh Nude Behind Brown Door</i> (1978) e Jérôme Bel, <i>The Show must go on</i> , 2004. Fotografia de David Luciano.	196
Figura 114. Jorge Molder, série <i>Nox</i> , 1999.....	198
Figura 115. Douglas Gordon, série <i>Blind Stars</i> , 2002.....	198
Figura 116. Tony Oursler, <i>Judy (Lisboan version)</i> , 1994. Fotografia de David Luciano..	199
Figura 117. James Turrell, <i>Fargo, Blue</i> , 1967. Fotografia de David Luciano...	200
Figura 118. Bernardi Roig, <i>Sound Exercises</i> , 2004. Fotografia de David Luciano..	200
Figura 119. Vista da exposição <i>Observadores</i> . Destaque para a obra <i>Perder a alma</i> (1998) de Rui Chafes à direita. À esquerda Thomas Ruff, <i>Sterne 1h 55m - 30°</i> (1989). Fotografia de David Luciano.....	201
Figura 120. Vista da exposição <i>Observadores</i> . Obras de Carl Andre, Vito Acconci, Fernando Calhau, Robert Smithson e Ernesto de Sousa. Destaque para a obra de Bruce Nauman <i>Smoke Rings</i> , 1980. Fotografia de David Luciano.....	202
Figura 121. Vista da exposição <i>Observadores</i> . Obras de Pedro Cabrita Reis, Damien Deroubaix, Anselm Kiefer. Destaque para a obra de Christian Boltansky <i>364 Suisses Morts</i> , 1990. Fotografia de David Luciano.....	203
Figura 122. Jan Fabre, registo videográfico de <i>Requiem for a Metamorphosis</i> , 2007. Fotografia de David Luciano..	204
Figura 123. Douglas Gordon, <i>Off-Screen</i> , 1998. Fotografia de David Luciano.....	205
Figura 124. Sessão de <i>Phantasmagoria</i> de Étienne-Gaspard Robertson, finais do séc. XVIII..	215
Figura 125. Vista da exposição <i>Passages de l’image</i> , Centre Georges Pompidou (1989-90)..	220
Esquema 4. Esquema concebido a partir de Nouveau Théâtre d’Opérations dans la Culture...	226
Figura 126. Vista da exposição <i>Future Cinema</i> (2003), Zentrum für Kunst und Medientechnologie (ZKM) em Karlsruhe.....	227
Figura 127. Vista da exposição <i>Le mouvement des images</i> (2006), Centre Georges Pompidou..	229
Figura 128. Vista da instalação <i>Stillness</i> (2007) de Tacita Dean..	231
Figura 129. Vista da exposição <i>Dentro do Labirinto</i> , Pierre Coulibeuf (2010), Museu Coleção Berardo. Fotografia de David Luciano.....	233
Figura 130. Pierre Coulibeuf, <i>still</i> de <i>Delectatio Morosa</i> (1988/2006)..	235
Figura 131. Vista da instalação de Bojan Šarčević, <i>The Breath-Taker is the Breath-Giver (Film B)</i> , de 2009. Cortesia do artista.	236
Figura 132. Bojan Šarčević, <i>still</i> de <i>The Breath-Taker is the Breath-Giver (Film B)</i> , de 2009. Cortesia do artista.....	238
Figura 133. Rüdiger Schöttle, <i>Theatergarten Bestiarium</i> (exposição-performance-ambiente), 1989.....	239

Figura 134. Dan Graham, <i>Cinema-Theater</i> (1986-89).....	239
Figura 135. Michaël Borremans, <i>The German</i> (2004-2007).....	242
Figura 136. Caravaggio, <i>L'incrédulité de Saint Thomas</i> (detalhe), 1601-02.....	256
Figura 137. Bill Viola, <i>Incarnation</i> , 2008.....	259
Figura 138. Ana Rito, <i>still</i> de <i>Innuendo</i> , 2010.....	259
Figura 139. Étienne-Maurice Falconet, <i>Pygmalion et Galatée</i> , 1763.....	270
Figura 140. Louis-Jean-François Lagrenée, <i>Pygmalion et Galatée</i> , 1781... ..	270
Figura 141. Luis Buñuel, <i>still</i> de <i>L'âge d'or</i> , 1930.....	272
Figura 142. Bruno Nuytten, <i>still</i> de <i>Camile Claudel</i> , 1988.....	273
Figura 143. Jean-Luc Godard, <i>still</i> de <i>Le Mépris</i> , 1963.....	274
Figura 144. Jean Cocteau, <i>still</i> de <i>Le Sang d'un poète</i> , 1930.....	274
Figura 145. Maya Deren, <i>still</i> de <i>Ritual in Transfigured Time</i> , 1946.. ..	276
Figura 146. Maya Deren, <i>still</i> de <i>Ritual in Transfigured Time</i> , 1946.	276
Figura 147. Jacques Rivette, <i>still</i> de <i>La Belle Noiseuse</i> , 1991.....	277
Figura 148. Aleksandr Sokurov, <i>still</i> de <i>Mãe e Filho</i> , 1997.. ..	282
Figura 149. Donatello, <i>São Jorge e o Dragão</i> (pormenor), 1417	284
Figura 150. Anónimo, escultura de <i>Néréides</i> (s/data), British Museum.	284
Figura 151. Ana Rito, <i>still</i> de <i>Le Buste</i> , video Full-HD, Loop, P/B, som, 1' 12'', 1/1, 2015. Coleção António Cachola.....	286
Figura 152. Ana Rito, <i>still</i> de <i>Pleura</i> , video 4K transcrito para Full-HD, Loop, P/B, som, 14', 1/1, 2015. Coleção António Cachola.. ..	287
Figura 153. Ana Rito, <i>still</i> de <i>Pleura</i> (pormenor), video 4K transcrito para Full-HD, Loop, P/B, som, 14', 1/1, 2015. Coleção António Cachola.....	288
Figura 154. Ana Rito, <i>still</i> de <i>Aria</i> , video 4K transcrito para Full-HD, Loop, cor, s/som, 14', 1/1, 2015.....	289
Figura 155. Jean-Luc Godard, <i>L'image entre les images</i> (FZ 266), 1963.. ..	291
Figura 156. Jean-Luc Godard, <i>Le Petit Soldat</i> , 1963.....	291
Figura 157. Ana Rito, <i>still</i> de <i>Le Mot et le Fântome</i> , video Full-HD, Loop, P/B, s/som, 4', 1/1, 2015. Coleção António Cachola.....	293
Figura 158. Ana Rito, <i>still</i> de <i>Poème-acte</i> , filme 8mm transcrito para DVD, PAL, Loop, P/B, s/som, 2', 1/1 (2012-2013). Coleção António Cachola.....	294
Figura 159. Ana Rito, <i>still</i> de <i>Poème-acte</i> , filme 8mm transcrito para DVD, PAL, Loop, P/B, s/som, 2', 1/1 (2012-2013). Coleção António Cachola.....	295
Figura 160. Ana Rito, <i>still</i> de <i>Poème-acte</i> , filme 8mm transcrito para DVD, PAL, Loop, P/B, s/som, 2', 1/1 (2012-2013). Coleção António Cachola.....	295
Figura 161. Ana Rito, <i>still</i> de <i>Amatoria</i> , video Full-HD, Loop, P/B, s/som, 4', 1/1, 2015. Coleção António Cachola.....	297

Figura 162. Ana Rito. Vista da instalação <i>Pequenos Monumentos</i> , Sala do Veado – MNHNC, 2015. Fotografia Raquel Melgue.....	300
Figura 163. Ana Rito. Vista da instalação de <i>Pleura</i> , 2015. Coleção António Cachola. Fotografia de Raquel Melgue.....	303
Figura 164. Ana Rito. Vista da Instalação, 2015. Fotografia Raquel Melgue.	304
Figura 165. Ana Rito. Vista da Instalação, 2015. Fotografia Raquel Melgue.	305
Figura 166. Ana Rito. Vista da Instalação, 2015. Fotografia Raquel Melgue.	307
Figura 167. Ana Rito, <i>still</i> de <i>Pleura</i> , 2015.Coleção António Cachola.	309
Figura 168. Ana Rito, <i>still</i> de <i>Pleura</i> , pormenor, 2015.Coleção António Cachola.....	310
Figura 169. Ana Rito. Vista da Instalação, 2015. Fotografia Raquel Melgue..	311
Figura 170. Ana Rito. Vista da Instalação, 2015. Fotografia Raquel Melgue.	313
Figura 171. Ana Rito. Vista da Instalação, 2015. Fotografia Raquel Melgue.	315
Figura 172. Ana Rito. Vista da Instalação, 2015. Fotografia Raquel Melgue.	316
Figura 173. Ana Rito, <i>still</i> de <i>Amatoria</i> , 2015.Coleção António Cachola.....	317
Figura 174. Ana Rito, <i>still</i> de <i>Amatoria</i> , 2015.Coleção António Cachola.....	319
Figura 175. Ana Rito, <i>still</i> de <i>Le Mot et le Fântome</i> , 2015. Coleção António Cachola.....	321
Figura 176. Ana Rito, <i>still</i> de <i>Le Mot et le Fântome</i> , 2015. Coleção António Cachola.....	322
Figura 177. Ana Rito, <i>still</i> de <i>Le Mot et le Fântome</i> , 2015.Coleção António Cachola.....	323
Figura 178. Ana Rito, <i>still</i> de <i>Le Mot et le Fântome</i> , 2015.Coleção António Cachola.....	325
Figura 179. Ana Rito, <i>The dead poet, still</i> de filme 8mm não editado, 2015.....	327
Figura 180. Ana Rito e Hugo Barata, <i>Luz de Cima</i> , Fotografia impressa em papel fine art, P/B, 1/1 + 1 PA, 2015..	328
Figura 181. Ana Rito, <i>still</i> de <i>Aria</i> , pormenor, 2015.....	331
Figura 182. Francisco de Zurbarán, <i>The Veil of Veronica</i> (1645-50)... ..	339
Figura 183. Alain Fleischer, <i>still</i> de <i>Les hommes dans les draps</i> (1998).....	339
Figura 184. Marina Abramovic e Ulay, <i>Rest Energy</i> , 1980..	340
Figura 185. Marina Abramovic e Ulay, <i>Imponderabilia</i> , 1977.....	340
Esquema 5. A = ecrã/membrana/pleura, zona tensional, zona de contacto (embate) entre forças internas (B) e externas (C): a imagem que quer sair (B) e o espectador que quer imergir (C)..	342
Esquema 6. Derivação do esquema 5.....	342
Figura 186. Manoel de Oliveira, <i>still</i> de <i>O estranho caso de Angélica</i> , 2011.....	343
Figura 187. Documento 1.....	383
Figura 188. Documento 2.....	384
Figura 189. Documento 3.....	385
Figura 190. Documento 4.....	386
Figura 191. Documento 5.....	387

Figura 192. Documento 6.....	388
Figura 193. Documento 7.....	389
Figura 194. Documento 8.....	390
Figura 195. Documento 9.....	391
Figura 196. Documento 10.....	392
Figura 197. Documento 11.....	393
Figura 198. Documento 12.....	394
Figura 199. Documento 13.....	395
Figura 200. Documento 14.....	396
Figura 201. Documento 15.....	397
Figura 202. Documento 16.....	398
Figura 203. Documento 17.....	399
Figura 204. Documento 18.....	400
Figura 205. Documento 19.....	401

ANEXO 1

Residência Artística

Acervo de Gessos da Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa

Documentação Fotográfica da autora



Figura 187. Documento 1

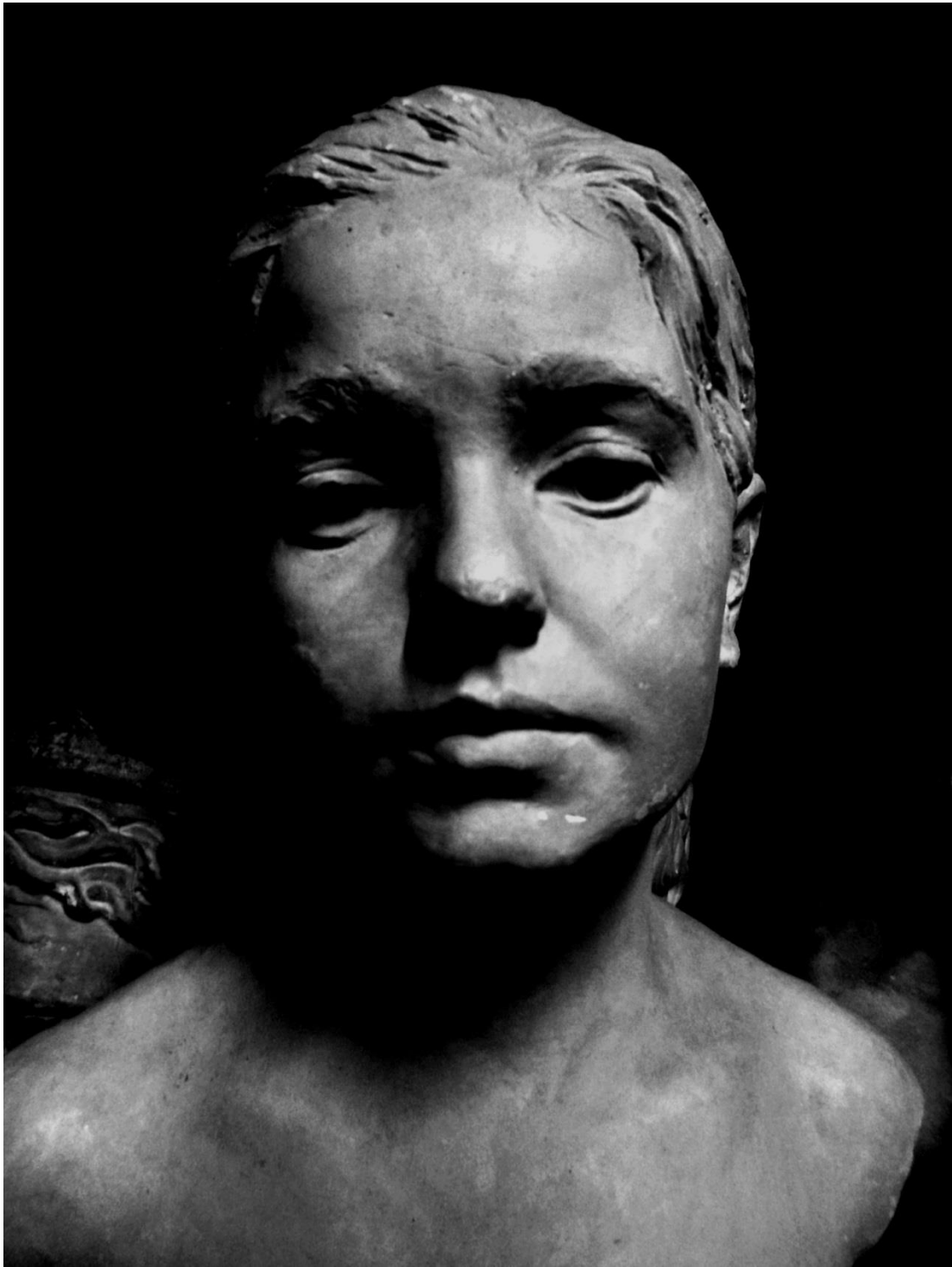


Figura 188. Documento 2



Figura 189. Documento 3.

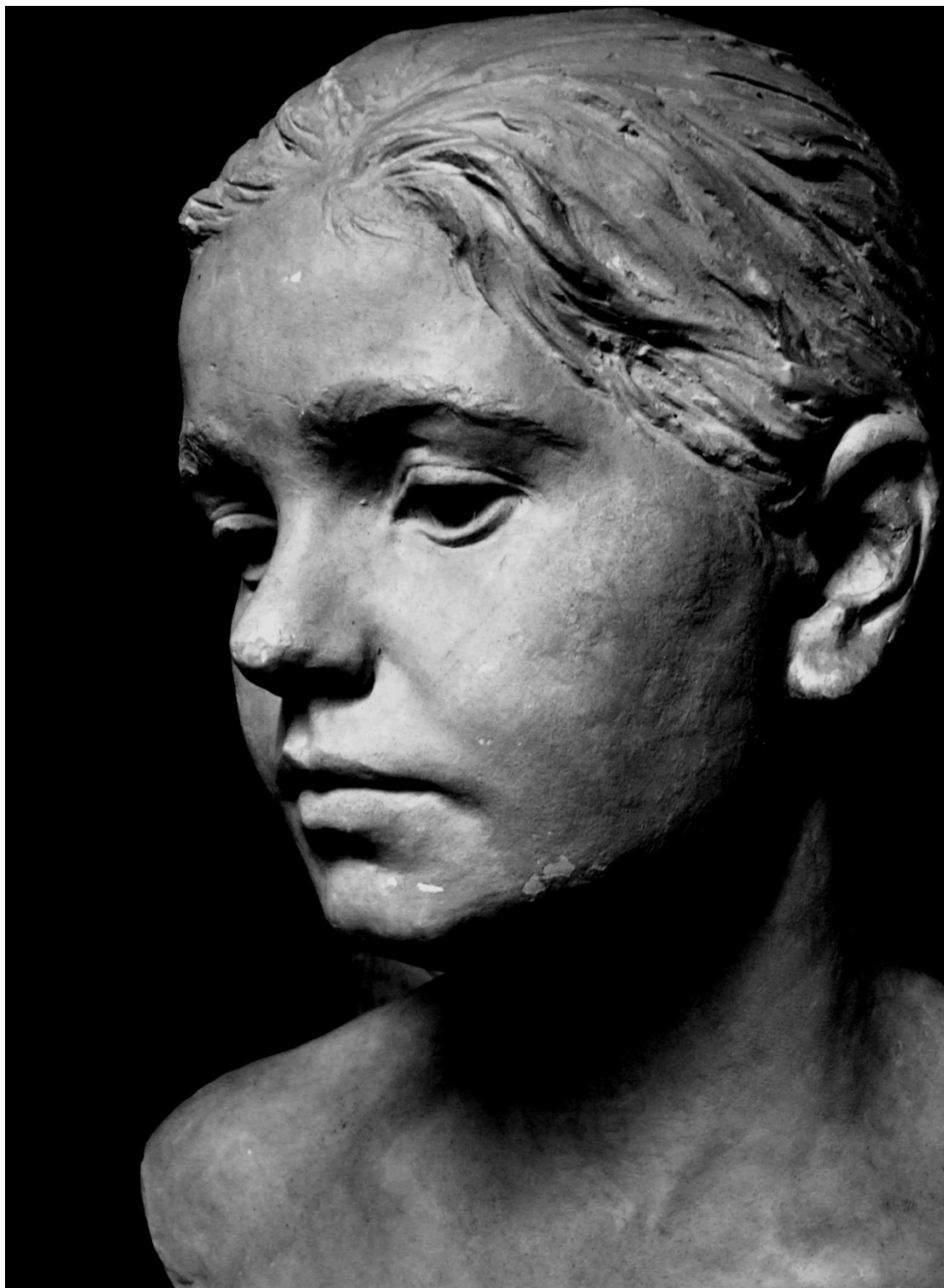


Figura 190. Documento 4.



Figura 191. Documento 5.

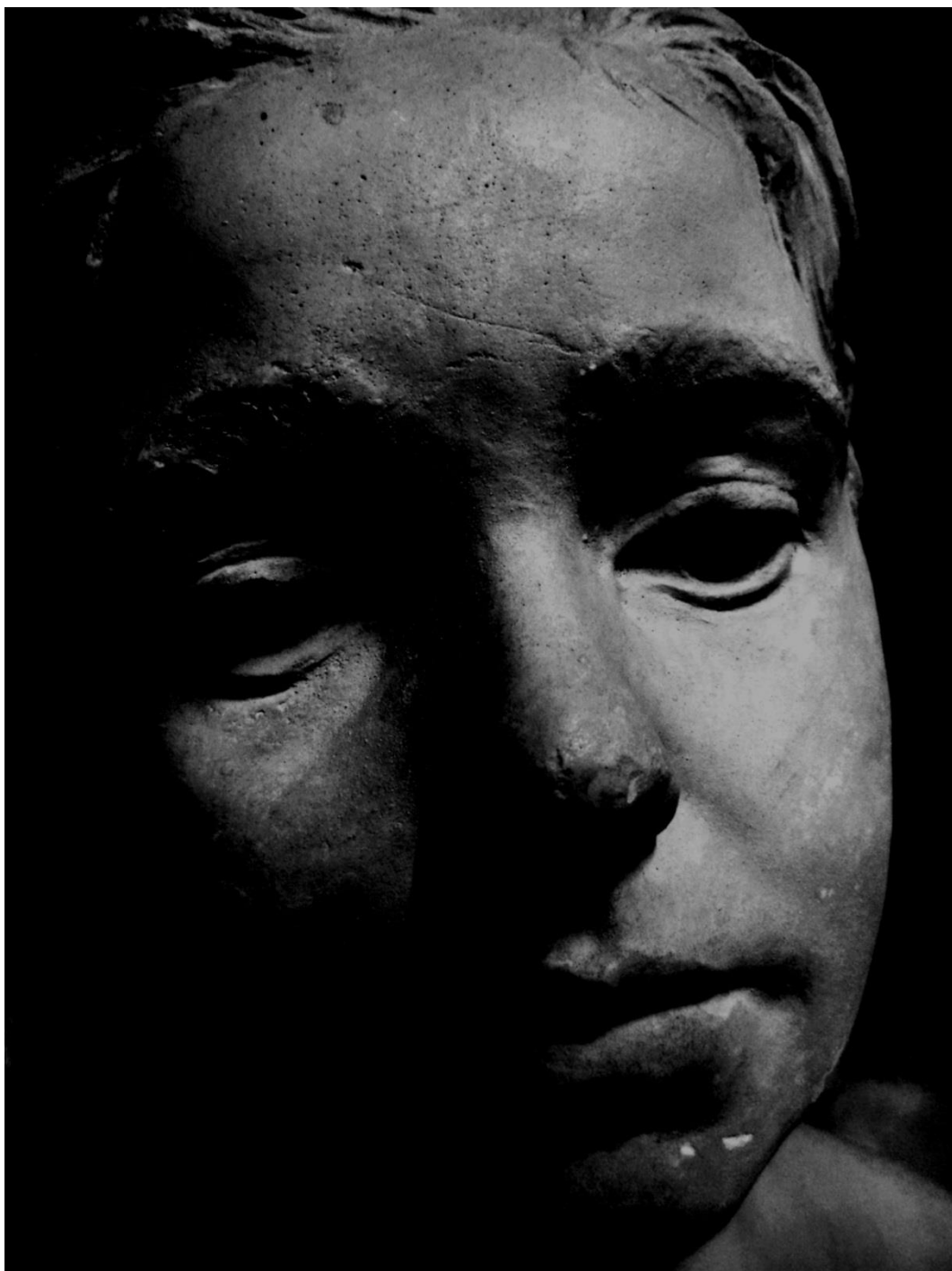


Figura 192. Documento 6.



Figura 193. Documento 7.



Figura 194. Documento 8.



Figura195. Documento 9.



Figura 196. Documento 10.

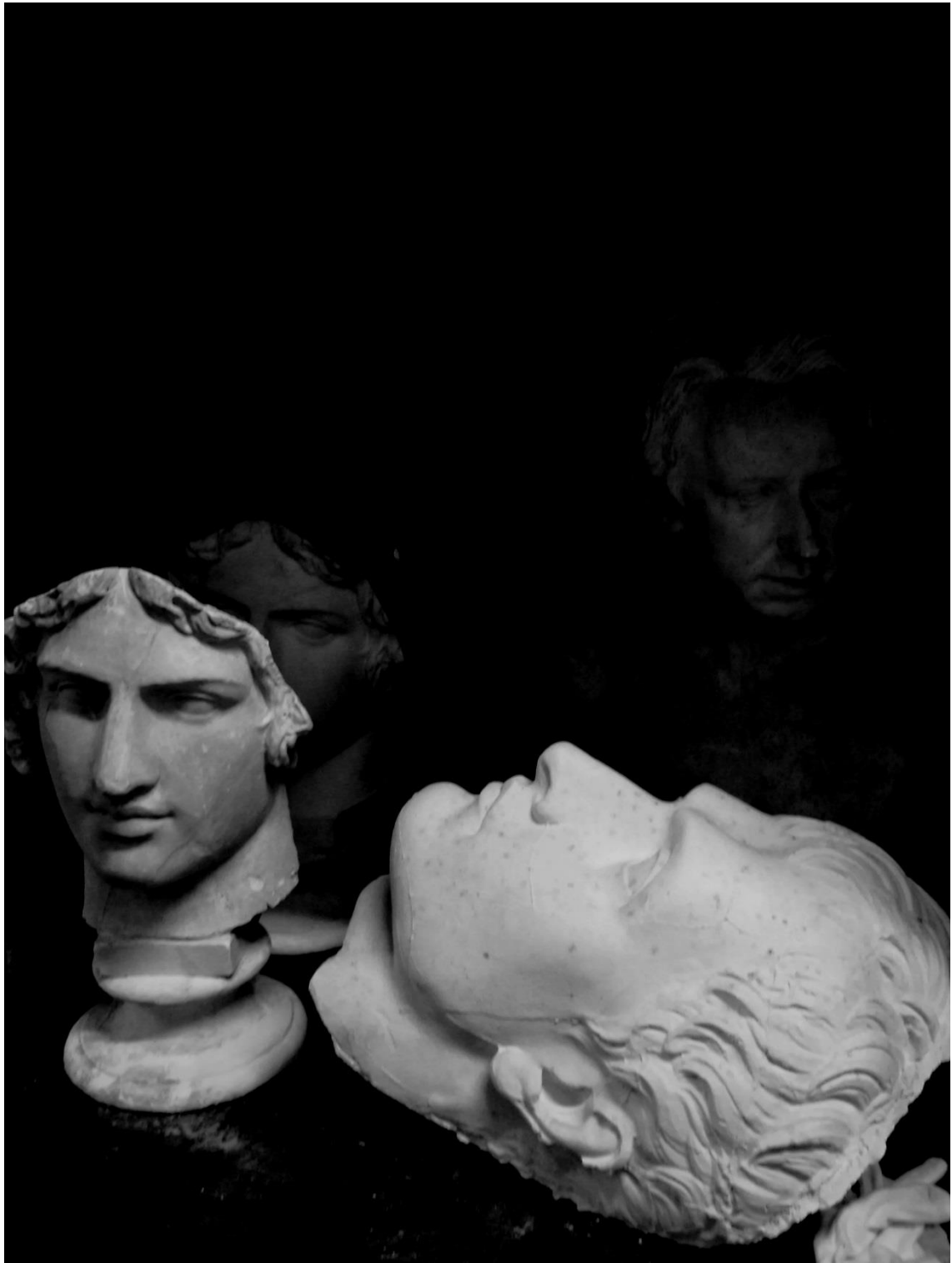


Figura 197. Documento 11.

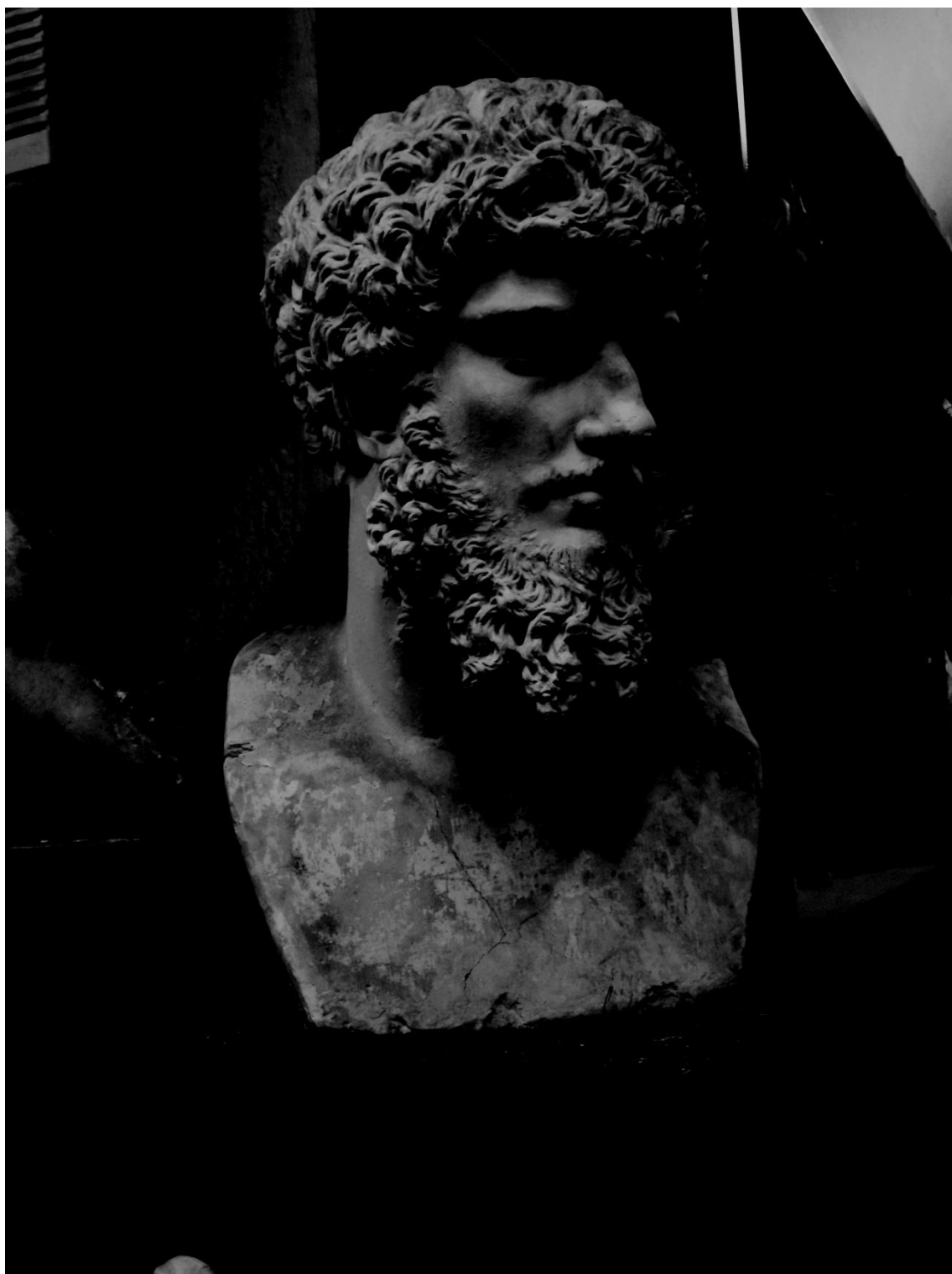


Figura 198. Documento 12.



Figura 199. Documento 13.



Figura 200. Documento 14.



Figura 201. Documento 15.



Figura 202. Documento 16.



Figura 203. Documento 17.



Figura 204. Documento 18.



Figura 205. Documento 19.

